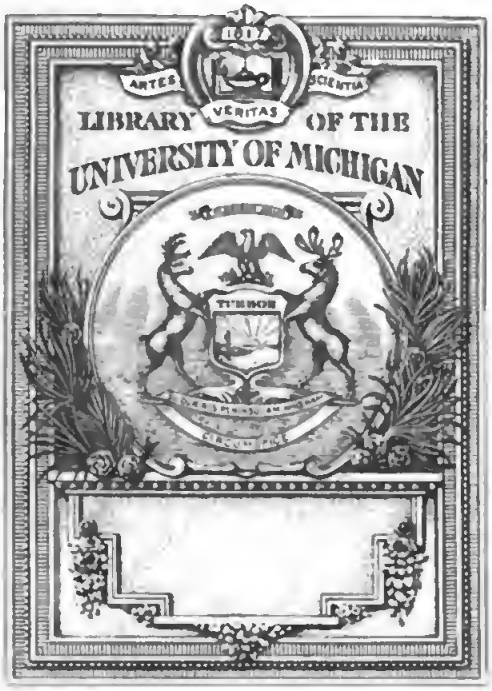
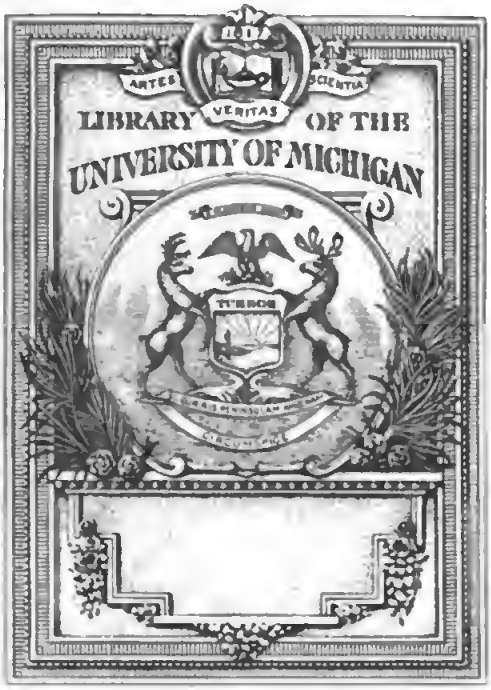
Die Nürnberger bildnerkunst um die wende des 14. und 15. ...

Siegfried Pückler-Limpurg (Graf)

PAUL JOSEPH SACHS



PAUL JOSEPH SACHS



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
48. HEFT.

DIE
NÜRNBERGER BILDNERKUNST
UM DIE WENDE DES 14. UND 15. JAHRHUNDERTS

VON

SIEGFRIED GRAF PÜCKLER-LIMPURG.

MIT 5 AUTOTYPIEN UND 7 LICHTDRUCKTAFELN.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904.

Fine Arts

N
6861
.593
v.48

c

Digitized by Google

Fine Arts

RSDORFERS

GEWEIHT.

Fine Art
N
6961
.S35
v.48

10-9-58
mjo

UNIV. OF MICHI

Digitized by Google

Fine Arts

N
6861
.S93
v.48

c

Digitized by Google

Fine Arts
Steele
2-9-54
85824

DEM ANDENKEN

ADOLPH BAYERSDORFERS

GEWEIHT.

Digitized by Google

VORWORT.

Nicht umsonst habe ich den Namen Adolph Bayersdorfers an die Spitze dieses Buches gestellt. War es doch ein Wort des Unvergesslichen, dem dasselbe, wenn auch nicht seine Entstehung, so doch seine Begrenzung und seinen Aufbau verdankt. Als im Januar 1899 die Kalchreuther Tonapostel in dem Restaurationsatelier der Münchener Pinakothek ausgestellt waren, sagte er gesprächsweise, diese Reihe sei geeignet, im Zusammenhang mit den schon bekannten Nürnberger Tonbildwerken neue Aufschlüsse über die Entwickelung zu geben. Damals waren meine Pläne noch ganz anderer Art; erst im Laufe der Arbeit sah ich, wie richtig Bayersdorfer auch hier wieder erkannt hatte. Die Tonbildwerke sind, ich möchte sagen mit Naturnotwendigkeit, der Mittelpunkt der Betrachtung geworden.

Das Buch bildet einen Beitrag zu der vor einigen Jahren lebhaft erörterten Frage nach der «Entstehung der Renaissance im Norden», oder besser gesagt, der Frage, wie die Stilentwickelung zu Ende des 14. und im 15. Jahrhundert aufzufassen sei. Ich schicke voraus, dass ich, im Anschluss an Dehio und besonders an H. A. Schmid, jede Beziehung dieser Zeit zur Renaissance ablehne, ja sogar, im Gegensatz zu Dehio, für den Stil des 15. Jahrhunderts nur eine sehr bedingte Selbständigkeit in Anspruch nehme. Ich suchte an einem Einzelbeispiel zu beweisen, dass zwischen 1380 und 1450 zwei Stilneuerungen zu beobachten sind, von denen die eine noch völlig auf dem Boden der Gotik steht, während die zweite sich

erheblich von ihr entfernt. Zur Durchführung dieses Beweises musste auch die vorhergehende Zeit bis etwa 1350 rückwärts hereinbezogen werden.

An Vorarbeiten ist, für Nürnberg selbst, nicht viel zu erwähnen. Die ziemlich grosse ältere Literatur kam eigentlich nur als Materialsammlung in Betracht. Nur zwei Werke sind als wissenschaftliche Vorgänger zu nennen: Bodes Geschichte der deutschen Plastik und Thodes Malerschule von Nürnberg. Ich muss in kurzen Worten mein Verhältnis zu beiden klarlegen.

Bei Bode nimmt naturgemäss die hier behandelte Zeit und Schule einen sehr kleinen Raum ein. Bei genauerer Betrachtung konnten daher nicht alle Urteile über den Wert wie über die geschichtliche Stellung aufrecht erhalten werden. Im ganzen kam ich aber, trotz aller Zweifel, stets wieder auf Bodes Anschauungen zurück, besonders hinsichtlich der Stilwende von 1440, die dort schon in grossen Linien richtig vorgezeichnet ist.

Nicht so einfach ist meine Stellung zu dem Werke Thodes. Ich brauche wohl nicht zu sagen, dass ich für dieses Buch die grösste Verehrung hege und es in gewissem Sinne als Vorbild zu dem meinigen betrachte. Trotzdem konnte ich mich nicht überall seinen Ausführungen anschliessen, musste vielmehr in einem Punkte, beim Deokarus-Altar, entschieden dagegen Stellung nehmen. Freilich hatte mir gerade hier Thode durch Gruppierung der Werke sehr wesentlich vorgearbeitet, mir blieb nur die genaue Sichtung übrig. Besser machen ist ja immer leichter als selbst schaffen.

Zum Schlusse sei allen jenen mein herzlichster Dank ausgesprochen, welche mich bei Abfassung des Buches unterstützten und förderten: in erster Linie Herrn Geheimrat v. Reber, der mir beim Beginn der Arbeit hilfreich zur Seite stand, und Herrn Direktor v. Bezold, der mir vor allem beim Sammeln des Materials an die Hand ging; dann Herrn Baurat Wallraf und seinem Assistenten Herrn Erberich, die mir ihre Entdeckungen gelegentlich des Neubaus des Schönen Brunnens bereitwillig überliessen; Herrn Professor Schmitz, dem Restaurator der Sebalderkirche, der mir manche Mitteilungen über die Bildwerke dieser Kirche machte; endlich Herrn Dekan

Digitized by Google

Herold in Schwabach, dem ich wertvolle Aufschlüsse über die dortigen Altäre verdanke.

Es sei noch beigefügt, dass der erste und die Hälfte des zweiten Teiles im Sommer 1901 der k. technischen Hochschule in München als Habilitationsschrift vorgelegt waren und später auch gedruckt, aber nicht im Buchhandel herausgegeben wurden. Seitdem sind diese Teile einer wesentlichen Umarbeitung unterzogen worden.

München, August 1903.

INHALT.

Seite

Vorwort V

I. TEIL.

I. Einleitung 3
II. Die Lorenzer Werkstatt 8
a) Der Meister des Portals 9
b) Der Meister der Anbetung 21
c) Der Meister der Nordpforte 25
III. Die Bildwerke im Chor der Frauenkirche 27
IV. Das Grabmal des Konrad Gross 29
V. Der Meister der Jakobskirche 32
VI. Die Sebalder Werkstatt 34
a) Der Ostchor 34
b) Das Chörlein am Pfarrhof 37
c) Die Standbilder im Chorumgang 41

II. TEIL.

I. Allgemeines 45
II. Der Schöne Brunnen 47
a) Der Meister der Propheten 49
b) Der Meister der Helden 52
III. Die Schule der Tonbildwerke 60
a) Die Kalchrenther Apostel 61
b) Der Meister der Nürnberger Apostel 64
c) Verwandte Werke 74
IV. Der Deokarus-Altar 77
V. Andere gleichzeitige Werke 83
a) Das Tympanon der Nordtüre von St. Sebald 83
b) Werke in Erzguss 87
VI. Die Schule in der weiteren Umgebung 88
a) Das Domportal in Eichstätt 90
b) Die obere Pfarrkirche zu Bamberg 92

III. TEIL.

Seite

I. Rückblicke 99
II. Das Portal der Frauenkirche 101
III. Das Grabmal Egloffstein und der Meister der Ebner-Standbilder 109
IV. Der Schmerzensmann von 1422 113
V. Der Meister der Valzner-Kapelle 114
VI. Die spätere Sebalder Werkstätte 119
a) Der Meister der Velckamerschen Verkündigung 120
b) Der Meister des Sakramentshäuschens 124
c) Andere Standbilder 126
VII. Die Weiterführung der Tonbildnerschule 128
VIII. Werke der Holzschnitzerei 130
IX. Werke ausserhalb Nürnbergs 133

IV. TEIL.

I. Die Stilwende 139
II. Die Werke des Ueberganges 145
a) Der Rietersche Christus 145
b) Der Gekreuzigte in der Kreuzkapelle 149
c) Der Sebald am Vierungspfeiler der Sebalderkirche . . . 150
d) Die Madonna im Strahlenkranz 152
III. Die Bahnbrecher 155
a) Der Schlüsselfeldersche Christophorus 157
b) Die Grablegung in der Aegydienkirche 161
c) Die hl. Katharina zu Schwabach 164
IV. Ausblicke 166
Katalog 171
Sachregister 177

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

I. TAFELN:

1. Meister der Helden des Schönen Brunnens: Zwei Konsole.
2. Derselbe, Gottfried von Bouillon.
3. Derselbe, Kurfürst von Trier.
4. Meister der Nürnberger Tonapostel: Apostel Bartholomaeus.
5. Derselbe: Kniende Frau.
6. Der Deokarus-Altar (Lorenzerkirche).
7. Die Volckamersche Verkündigung (Sebalderkirche).

II. IM TEXT:

	Seite
1. Portal der Lorenzerkirche: Türsturz	13
2. Französisch (?) 14. Jahrhundert Anbetung der Könige, Elfenbein.	18
3. Französisch, 14. Jahrhundert Anbetung der Könige, Elfenbein .	19
4. Deutsch (?) Anfang 14 Jahrhunderts Geburt Christi, Elfenbein . .	20
5. Meister der Helden des Schönen Brunnens: Kopf des König Artus	54

Nr. I, 6 u. 7. sowie Nr. II, 1 sind mit Erlaubnis des Photographen Ferdinand Schmidt in Nürnberg vervielfältigt.

ERSTER TEIL.

I.

EINLEITUNG.

Ein geistreiches Wort des 16. Jahrhunderts nannte Nürnberg das «deutsche Venedig». Uns ist dies Wort nicht sofort verständlich; man dachte eben dabei nicht an Gondeln und Kanäle, sondern an die stramme und kraftvolle Herrschaft zielbewusster Adelsgeschlechter, der, wie Venedig, so Nürnberg ihre politische und wirtschaftliche Grösse verdanken. Den Vergleich fortführend könnte man das neuerungssüchtige, ewig unruhige, ewig von Bürgerkämpfen durchtobte Gent das «deutsche Florenz» nennen.

Auch die Kunstgeschichte kann diese vier Städte paarweise in Beziehung setzen; nur muss sie ihre Stellung wechseln. Gleichen die farbenfreudigen, oft bis zur Weichlichkeit und Verschwommenheit malerischen Vlaamen gewissermassen den Venezianer Koloristen, so bilden die Nürnberger in ihrem ehrlichen Ringen nach Form das vollkommene Seitenstück der Florentiner. In der Tat, keine andere Schule im Norden zeigt dies Ringen so stark, so rücksichtslos, so bis zum unmalerischen, selbst bis zum unkünstlerischen ausgeprägt, wie Nürnberg des 15. und 16. Jahrhunderts. Aber auch nirgends hat die Baukunst der Phantastik, Kunstruktionsarmut und Formverwilderung der deutschen Spätrenaissance so erfolgreich zu widerstehen, sich in so edler Strenge zu behaupten vermocht, wie hier.

Nürnberg war nicht gleich den Rheinstädten von Natur und

Geschichte begünstigt. In einer Gegend wie im Zorn des Herrn erschaffen, sandig, wasserarm und reizlos, aus keiner antiken Ansiedelung entsprossen, kein bevorzugter Fürsten- oder Bischofssitz, ist es nur durch eiserne, unerbittliche Arbeit zu dem geworden, was es in der späteren Geschichte war: zu einer Kulturstätte, die fast alle ihre älteren Rivalen überragte.

Erst im Beginn des 14. Jahrhunderts zeigt die Stadt ein rascheres Aufblühen. Kaiser Ludwig der Bayer war der erste Kaiser, der ihr Beachtung schenkte und seine Gunst zuwandte. Das Jahr 1348, die Zeit der Zunftrevolutionen, brachte Nürnberg, im Gegensatz zu den meisten Reichsstädten, den Sieg des Patriziats und die Verfassung, welche unverändert Jahrhunderte lang in Geltung blieb. Und zu gleicher Zeit bestieg Karl IV. den Kaisertron, der, obwohl «Böhmens Erzvater und des Reiches Erzstiefvater», doch auch Nürnberg wichtige Privilegien erteilte, ihm sogar in der Frauenkirche einen seiner reizvollsten Bauten schenkte. Jene Zeit können wir als die Geburtszeit Nürnberger Bildnerkunst bezeichnen.

Freilich reichen die erhaltenen Werke schon in frühere Zeit zurück. An dem ursprünglichen romanischen Teil der Sebalderkirche, der ältesten Pfarrkirche Nürnbergs, sind keine Bilderwerke aus derselben Zeit; die frühesten sind nach dem ersten Erweiterungsbau im Jahre 1304 entstanden. Und die wichtigsten derselben, die klugen und törichten Jungfrauen der Brautpforte, sowie der Versucher, zeigen uns deutlich, woher ihre Meister gekommen waren: es sind Schulwerke der Freiburger Turmhalle.[1] Eine zweite Gruppe von Standbildern ent-

[1] Diese Freiburger Werke sind in der letzten Zeit vielfach besprochen worden (vgl. Kurt Moriz-Eichborn, der Skulpturcyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters, Strassburg, 1899; Peltzer, die deutsche Mystik, Strassburg 1899; Streiter, der Skulpturencyklus etc., in Beil. z. Allg. Ztg. vom 19. u. 20. September 1901). Namentlich letzterer Artikel veranlasst mich zu einer Stellungnahme; wenn ich auch im ganzen mit der Verurteilung von Moriz-Eichborns Buch übereinstimme, so kann ich mich mit einigen Einzelheiten doch nicht ganz einverstanden erklären.

Vor allem scheint mir Streiter nicht genug Wert auf die Einheitlichkeit der Komposition zu legen. Allerdings genügen weder die dort angeführten Auslegungen, noch die stark dilettantische bei Peltzer. Die einzige befriedigende fand ich bei Marmon (Unser lieben Frauen Münster, Freiburg. Herder, 1878). Nur möchte ich noch verbessern, dass die Heilige mit dem Drachen wohl nicht Margarethe, sondern Martha ist. Die Heilige des tä-

fernt sich schon mehr von diesen, ohne ihren Einfluss ganz verleugnen zu können. Bei einzelnen, so dem Kaiser Heinrich II. in der Sebalderkirche, muss man wohl eine Kenntnis der Bamberger Domskulpturen voraussetzen; auch die (späteren) Figuren von Adam und Eva in den Türleibungen der Lorenzerkirche und der Frauenkirche weisen durch den Ort ihrer Aufstellung auf eine solche Kenntnis hin. Stilistische Zusam-

---

tigen Lebens gibt dann einen guten Gegensatz zu der Heiligen des beschaulichen Lebens, Magdalena, auf der andern Seite. Für das Ganze ergibt sich dann etwa folgender Sinn: auf der einen Seite die Kirchlichkeit, bedroht vom Fürsten der Welt und der Fleischeslust, auf der anderen die Weltlichkeit in verschiedenen Abstufungen, überwacht und bekämpft durch die hl. Martha und Katharina (die Patronin der kirchlichen Wissenschaft).

Der Fürst der Welt ist also ein untrennbarer Teil der ganzen Komposition In gleicher Weise eng verbunden finden wir ihn auch an der Strassburger Westfassade, der Streiter die Priorität zuspricht. Dies scheint mir in Hinblick auf die Sebalderkiche nicht aufrecht zu erhalten Ich will hier nicht auf Einzelheiten der Datierung eingehen; nur in Kürze folgendes: Die Freiburger Komposition ist die spitzfindige Zusammenstellung eines dem Künstler übergeordneten Scholastikers, vermutlich eines Dominikaners — nicht eines Mystikers, wie Pelzer meint —; die Strassburger weist auf einen selbständigen, bedeutenden, frei schaffenden Meister. Der Freiburger Meister ist stark abhängig von dem Strassburger Südportal, gar nicht von der Westfassade; stammte sein Fürst der Welt, seine klugen und törichten Jungfrauen von dort, so hätte er sie sicher ebenso kopiert, wie Kirche und Synagoge. Andrerseits ist es der Grösse des Strassburgers völlig angemessen, aus der Freiburger Komposition zu nehmen, was ihm passt, es aber in seiner Weise umzugestalten. Ausschlaggebend ist aber folgendes: Wir haben noch zwei weitere Repliken des Fürsten der Welt, in Basel und Nürnberg — eine fünfte in Worms ist mir unbekannt —. Beidemale ist die Figur eine Kopie nach Freiburg, beidemale steht sie allein, losgelöst von jeder Komposition, an der Kirchenwand. Und mehr noch: in Nürnberg haben wir nicht fern von dem Fürsten der Welt eine Gruppe der klugen und törichten Jungfrauen, allein ohne allen Zusammenhang mit diesem. Wäre die Strassburger Komposition die frühere, wie wäre es denkbar, dass der Nürnberger sie so ungeschickt auseinander reisst? Die Bauzeit des Seitenschiffes der Sebalderkirche, die 1304 beendigt war, legt übrigens gleichfalls eine ältere Entstehungszeit für die Freiburger Bildwerke nahe. So glaube ich, dass in diesem Falle die Moriz-Eichbornsche Datierung der Wahrheit näher kommt, als die Streitersche.

Nun möchte ich allerdings noch erwähnen, dass Strassburg und Freiburg selber mit grosser Wahrscheinlichkeit auf ein französisches Vorbild, vielleicht parallel zueinander, zurückgehen. Dem weiter nachzugehen ist hier nicht der Platz. Für mich handelte es sich nur darum, festzustellen, dass Freiburger, nicht Strassburger Einflüsse bei der Sebalderkirche tätig waren. Von Bedeutung ist dies nur insofern, als auch beim Baubeginn der Lorenzerkirche diese selben Einflüsse wieder auftreten. Schulbildend dagegen haben nicht sie, sondern später festzustellende Elsässer Beziehungen gewirkt.

menhänge mit Bamberg sind allerdings nirgends nachweisbar, obwohl die Brautpforte nur ein Vierteljahrhundert jünger ist, als die jüngsten Bamberger Werke. Lehrreich in dieser Hinsicht ist das Tympanon der Südtüre der Sebalderkirche, mit dem jüngsten Gericht und dem in die Leibung gestellten Abraham. Es ist kompositionell eine genaue Nachbildung des Nordportals am Bamberger Dom, hat jedoch stilistisch garnichts mehr mit diesem zu tun, zeigt vielmehr eine starke Annäherung an den Stil der Brautpforte. [1]

Endlich finden sich noch Arbeiten, wie das Kaiser-Ludwig-Relief im Rathause, die auf einheimische, von aussen unbeeinflusste Bildhauer hinweisen: Arbeiten, die einen Platz unter dem Titel «Kunst» kaum noch verdienen. Sie zeigen am besten, dass Nürnberg damals noch keine eigene Kunstschule hatte.

Noch im Langhaus der Lorenzerkirche offenbaren sich, in den ältesten Teilen wenigstens, die Freiburger Einflüsse. Allein schon die Fassade derselben weist uns andere Wege: die Rose ist schon längst als eine Nachahmung jener am Strassburger Münster erkannt worden, [2] und die Galerien unter der Rose [3] und an den Türmen sind Lieblingsmotive der Elsässer Gotik. Und diese Beziehungen sind keineswegs neu: eine romanische Wanddienste, die im Chor der Sebalderkirche, neben der Brautpforte, als Rest des ursprünglichen Querhauses stehen geblieben ist, zeigt uns, dass dasselbe durch eine mittlere Pfeilerreihe geteilt, gewissermassen zweischiffig war. Dieselbe Anlage finden wir am romanischen Teil des Münsters und in der Thomaskirche in Strassburg, während sie dem romanischen Querhaus in Freiburg und den mittelrheinischen Domen fehlt. So bildet Freiburg nur eine Episode zwischen dem alten und neuen Zusammenhang mit dem Elsass.

---

[1] Vergl. Weese, Bamberger Domsknlpturen, Strassbnrg, 1897. Das Fehlen aller Schuleinflüsse in Franken ist wohl der beste Beweis für Weeses Behauptung, dass in Bamberg nie eine «Schule» bestand, sondern nur einzelne, von auswärts gekommene Meister dort arbeiteten. Eine verwandte Schnle scheint dagegen am Mittelrhein nachweisbar, vergl. kunsthist. Verein f. photogr. Publikation, Jahrgang 1900.

[2] Vergl. Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, pag. 234.

[3] Die heute bestehende wnrde von Heideloff an Stelle einer Barokgalerie gesetzt, allein dem ganzen Aufbau nach muss vor letzterer schon eine alte Galerie dort gewesen sein.

Der ganze erste Teil des 14. Jahrhunderts steht also unter dem Zeichen fremder Einfuhr. Erst die zweite Hälfte war berufen, eine einheimische Schule zu schaffen.

Noch ein Wort über allgemeine Datierungsmerkmale; es muss freilich in erster Linie negativ ausfallen. Als allgemeines Kennzeichen der gotischen Plastik wird gewöhnlich die bogen- oder S-förmige Biegung angenommen. In der Tat ist ihr Auftreten ein neues Belebungsmoment, allein keineswegs mit der unter «Gotik» begriffenen Stilbewegung zusammenfallend. Man sehe die Portalbildwerke von Chartres, denen es noch fremd ist. Und ebenso falsch wäre die Ansicht, es als ausschliessliches Kennzeichen selbst des entwickelten Stiles anzunehmen; es kommen zu allen Zeiten ungebogene Standbilder vor. Nur das eine scheint mit Sicherheit aufzustellen zu sein, dass die S-förmige Biegung einem jüngeren Entwickelungsabschnitt, wahrscheinlich dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehört.

Auch aus der Stärke der Biegung geht nichts sicheres hervor. Um sich hierüber klar zu werden, muss man sich vergegenwärtigen, welche Erscheinungsform diese Biegung darstellen soll. Es ist im Grunde genommen dasselbe, was die Antike mit Stand- und Spielbein bezweckte: die Verlegung des Körpergewichtes auf einen Fuss und die dadurch entstehende Verschiebung der Hüften und der Schulterlinie. Allein während die Antike, bei ihrer grossen Kenntnis des Nackten, diese Verschiebungen richtig wiedergab und bis zum durchgearbeiteten Kontrapost fortführte, war das Mittelalter, von der Gewandstatue ausgehend, zu einer folgerichtigen Durchführung nie befähigt. So kam es einmal nie zu einer gegensätzlichen Bewegung der beiden Körperhälften, sondern nur zu einer gewissen Einseitigkeit derselben, andrerseits wurde der Körper oft so verschoben, dass er in Wirklichkeit das Gleichgewicht nicht mehr hätte halten können. Diese Uebertreibung ist tatsächlich ein Datierungsmoment, denn sie verschwindet zu Anfang des 15. Jahrhunderts; allein auch im ganzen 14. Jahrhundert gab es Standbilder, und zwar gerade die tüchtigsten, die sich von ihr freihielten.

Endlich sind auch die Kopflängen hiezu nicht heranzu-

ziehen. Allerdings fällt auf, dass eine gewisse Gruppe von Bildwerken zwischen 1380 und 1410 sehr wenige Kopflängen aufweisen (durchschnittlich fünf); aber die Gedrungenheit der Erscheinung scheint künstlerische Absicht zu sein. Denn nicht nur der wenig frühere schöne Brunnen, sondern auch die Brautpforte sind durch verhältnismässig kleine Köpfe charakterisiert.

Von Wichtigkeit dagegen sind Haarbehandlung und Faltenwurf. Erstere ist anfangs durchaus schematisch; Haupthaare wie Bart sind in ornamentale Strähnen von völliger Symmetrie eingeteilt. Je mehr dieses ornamentale verschwindet, einer ungezwungenen Ebenmässigkeit und schliesslich kleinen Zufälligkeiten Platz macht, desto weiter ist das Werk herabzurücken. Die Falten sind im ganzen 14. Jahrhundert gerundet, und das oft mit erkennbarer Absicht; zu Anfang des 15. Jahrhunderts neigen sie zu Brüchen. Ihrer Anordnung nach sind sie Parallelfalten; Zusammenstellungen senkrechter und wagerechter Züge kommen seit etwa 1350 vor, gegen Ende des Jahrhunderts beginnen sie, zu pauschen, aber schon in den nächsten Jahrzehnten tritt wieder die senkrechte Parallele in den Vordergrund. Die ganze Zeit hindurch finden sich röhrenartige Falten der Gewandenden, deren Säume dann in regelmässig gerundeten Schlangenlinien verlaufen. Das Verschwinden derselben, das Auftreten der Augen und besonders die Anwendung kräftiger Ueberschneidungen kennzeichnen den Durchbruch eines neuen, nicht mehr zur Gotik gehörigen Stiles.

II.

DIE LORENZER WERKSTATT.

Der Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens zu Nürnberg war im 14. Jahrhundert nicht S. Sebald, sondern S. Lorenz. Inmitten der neuen Stadt gelegen, war sie schon äusserlich das Wahrzeichen der jüngeren Epoche im Gegensatz zu der alten

Stadtpfarrkirche. Trotzdem wissen wir über ihre Baugeschichte so gut wie nichts. Ziemlich sicher ist nur, dass die Angabe von einem Bau vor dem Jahre 1300 sich nicht auf das uns erhaltene Schiff beziehen kann. Freilich kennen wir gar nicht die frühere Gestalt des Chores, denn dass ein solcher schon vor dem im 15. Jahrhundert errichteten Roritzerbau existierte, ist zweifellos. Mancherlei Anzeichen, so die nicht ganz von der Hand zu weisende Angabe, der Nordturm sei Ende des 13. Jahrhunderts gegründet, so die offenbar erst später in die Kirche eingezogenen Strebepfeiler, und die noch zu erwähnende Ungleichheit der Pfeiler, lassen darauf schliessen, dass der Bau nicht das Produkt eines einheitlichen Planes, sondern entstanden in fortwährendem Anschmiegen an die Bedürfnisse der rasch wachsenden Bevölkerung. Feststellen lässt sich endlich noch, dass 1403 ein Abschnitt der Bautätigkeit an der Kirche beendet wurde,[1] wohl der letzte vor dem 1439 begonnenen Bau des Chores.

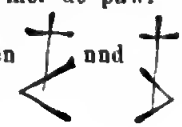
So sind wir darauf angewiesen, nach stilistischen und historischen Merkmalen die Bauteile und ihren bildnerischen Schmuck zu datieren. Für erstere bleiben noch eine Reihe von Fragen offen, für letzteren aber ergibt sich eine ziemlich klare und lückenlose Entwickelung.

a) Der Meister des Portals.

Wenn hier von «Meister» die Rede ist, so ist dies cum grano salis zu verstehen. Wohl lässt sich keinen Augenblick anzweifeln, dass ein Meister den Entwurf zu diesem ganzen Werke gemacht hat; allein die Ausführung weist auf eine Reihe von, wohl nicht einmal bei genauer Besichtigung auf Gerüsten scheidbaren Händen, die so sehr gleiche Schulung zeigen, dass man eigentlich nur von der Arbeit einer Werkstatt reden kann.[2]

---

[1] Ratsprotokolle 1400–1408 (Kreisarchiv Nürnberg S. IV. M. N. 349) p 81 snb 1403; Czum paw zu sant Laurentzen sind gebn Pet' Grozz (durchstrichen) loco ej' H'deg Valzn' mert' haller vnd Albr' Ebner ; und sol das in ein puch schreibn das man nichts mer do paw.

[2] Es finden sich folgende Gesellenzeichen  und Ein Meisterzeichen ist nicht zu entdecken.

Das Portal bildet einen einzigen hohen Spitzbogen, dessen Scheitel dicht an die unter der Rosette liegende Galerie heranreicht. Die Leibungen werden aus vier Diensten gebildet. Die Türe ist durch einen Türsturz vom Tympanon getrennt, durch einen Stirnpfeiler in zwei Eingänge geschieden. Ueber jedem dieser letzteren bildet ein Reliefbild, das ein Dritteil der Höhe einnimmt, ein Tympanon und zwei Zwickel. In dem Haupttympanon tront zu oberst Christus als Weltenrichter, zwischen Maria und Johannes, umgeben von posaunenblasenden Engeln, darunter, in zwei Gruppen, die Seligen und Verdammten; unter diesen sind Szenen aus der Auferstehung der Toten. Zu unterst zeigen sich eng aneinandergereiht, eine Reihe von Passionsszenen: Christus vor Herodes, Geisselung, Verspottung, Kreuztragung, Kreuzigung, Beweinung. Grablegung, Auferstehung; über ihnen zieht sich eine starkvorragende Baldachinreihe hin, nur durchschnitten durch den hochaufragenden Kruzifixus, der seinerseits von einem zwischen Seligen und Verdammten liegenden Doppelbaldachin gekrönt wird. So ist Christi Erdenwallen und sein himmlischer Beruf scharf getrennt; das Kreuz steht über dem Mittelpfeiler, darüber sitzt der Weltenrichter. Die Passionsreihe wird vervollständigt durch das Gebet in Gethsemane und den Oelberg in der linken Leibung, denen rechts ein leeres Konsol und die Himmelfahrt,[1] entsprechen. Ueber diesen in Freifiguren gearbeiteten Gruppen ziehen sich zwei Reihen sitzender Apostel und Propheten bis zum Bogenscheitel, erstere in der inneren, letztere, an Zahl 14, in der äusseren Kehlung.

In den kleinen Tympanen über den Türöffnungen sind Darstellungen aus der Kindheit Christi, immer zwei übereinander: links die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, rechts der Kindermord, die Darstellung im Tempel und die Flucht nach Aegypten. Am Mittelpfeiler steht, als Freifigur, Maria mit dem Kinde; ihr entsprechen in den Leibungen die Figuren von Adam und Eva, jede gepaart mit einem Propheten. Die Figuren sind ein Drittel der Türhöhe gross, ihre Konsole ebenso hoch über dem Boden, die fialengeschmückten Baldachine füllen das oberste Drittel bis zum Türsturz. Uebrigens stammen alle fünf

[1] Christi Füsse hängen von oben aus dem Baldachin herab!

von der Heideloffschen Verneuerung im Jahre 1824. Alt sind nur drei von den Statuen gleicher Grösse, die in gleicher Höhe an der Wand neben dem Portal und der Seitenwand der nächsten Strebepfeilers aufgestellt sind: die heiligen Stephanus, Laurentius (neu), die Jungfrau und der Engel Gabriel.

Schon die Beschreibung zeigt, welch stattliches und reiches Werk wir hier vor uns haben. In der Tat, es ist, trotz des berühmten Portales der Frauenkirche, das grösste cyklische Werk, das Nürnbergs Bildnerkunst je geschaffen. Es ist ein tiefer Sinn, der sich schon in der Komposition ausspricht. Ganz zu äusserst beginnt die Reihe mit dem ersten Menschenpaar, inmitten des Tores steht die Gottesmutter vor dem Eintretenden. Zu ihren Häupten entfaltet sich die Geschichte ihres Sohnes: seine Kindheit, sein Leiden, seine Herrlichkeit. Genau über der Maria erscheint das Kreuz, über diesem der thronende Weltenrichter. Seine Vorverkünder, die Propheten, und seine Nachfolger, die Apostel, umgeben all das gleich einem Rahmen.

Nach dieser Komposition zu urteilen, hätten wir einen Meister erster Grösse vor uns. Entspricht aber auch der Stil diesem Urteil? Wir können dies nicht bejahen, wie denn auch die Anlage bei näherer Untersuchung sich als keineswegs selbsterfunden erweist. Vor allem ist bemerkenswert, dass sich dieselben Darstellungen wie auf unsern Türsturzrelief, mit Ausnahme der Flucht nach Aegypten, im Bogenfelde des Hauptportals der Liebfrauenkirche zu Trier finden. Stilistisch ist die Verwandtschaft gleich null, allein es findet sich dort noch eine Aehnlichkeit der Typik, auf die ich zurückkomme. Im allgemeinen kann man sagen, dass auf das Werk das von Bode[1] für das ganze 14. Jahrhundert gebrauchte «dekorativ» recht gut passt. Nur möchte ich von vornherein mich dagegen verwahren, dass mit diesem Worte ein Vorwurf ausgesprochen werden soll. Im Gegenteil, wir müssen hierin gerade einen Fortschritt des Zweckbewusstseins erblicken. War auch die Bildnerkunst des 13. Jahrhunderts monumentaler, so hatte sie doch noch nicht das richtige Verhältnis zu dem zu schmückenden Gebäude gefunden; die Bildwerke von Bamberg, Naumburg etc. wirken für

[1] Geschichte der deutschen Plastik.

sich allein, während sie doch nur berufen waren, der Zier des Baues zu dienen. Erst das 14. Jahrhundert hat dies klar erkannt; dass darüber manches Grosszügige der vorhergehenden Zeit verloren ging, dürfen wir nicht zu hoch anschlagen; es lag zum Teil an dem Mangel geeigneter Aufgaben, denn mancher Grabstein zeigt, dass monumentaler Sinn keineswegs ganz geschwunden. Uebrigens werden wir später sehen, der ureigenste Fortschritt unseres Zeitalters lag auf einem ganz anderen Gebiete: in dem Intimen.

Noch ein zweiter Punkt muss bei unserm Portal in Betracht gezogen werden: es war das erste grosse Werk einer jung aufwachsenden Schule. Denn wenn auch hier noch fremde Vorbilder stark mitgeholfen haben, hier sehen wir doch schon den Beginn einer Schultypik, die wir in den älteren Werken noch vollständig vermissen.

Im einzelnen betrachtet, zeigt sich ein zunehmendes Schlechterwerden der Arbeit von unten nach oben. Allein auch hieraus kann kein Vorwurf für den Meister gemacht werden; im Gegenteil weist es auf ein richtiges Empfinden, dass die dem Beschauer nahegerückten Teile sorgfältiger, die schwerer sichtbaren nur dekorativ-oberflächlich behandelt sind. Leider sind gerade die wichtigen, unmittelbar vor uns stehenden Freifiguren unserem Urteil durch die Verneuerung gänzlich entzogen und das Wenige, was uns von den neben dem Portale befindlichen Statuen erhalten ist, darf wohl, als ziemlich untergeordnet, nur sehr bedingt herangezogen werden. Dort sind die Gesichter äusserst flächenhaft, die Augen flachliegend unter hochgewölbten Augenbögen, die Mundwinkel sind etwas hinaufgezogen. Die Modellierung ist gleich null. Ebenso sind auch die Gewänder glatt herunterhängend, nur durch einige Längsfalten belebt. All das scheint bei den fünf Portalfiguren besser gewesen zu sein, wenigstens scheinen der bewegte Faltenwurf der Madonna und die durchfurchten Gesichter der Propheten nicht ebenso nur moderne Phantasien, wie die wohlgerundeten Glieder des ersten Menschenpaares.

Im gegenwärtigen Zustand das interessanteste und reizvollste sind unstreitig die vier Reliefs unter dem Türsturz. Von «Relief» darf hier natürlich nur in bedingtem Sinne gesprochen werden; mit antiken oder Renaissance-Reliefs darf man diese

in dreiviertel Freifigur gearbeiteten Gruppen nicht vergleichen. Sie sehen aus, als seien sie völlig frei gedacht und erst nachträglich in die Fläche hineingepresst. Daraus entspringt ihr schwerster Mangel: die Unfähigkeit einer Bewegung in den Hintergrund oder nach vorne. Die Körper erscheinen dadurch gleichsam zusammengepresst und jede Regung nach vorwärts verkümmert zu einer leisen Andeutung, oder wird gewaltsam zur Seite gedreht. Allein bei all dem lässt sich nicht verkennen, dass der Bildhauer mit einer unleugbaren Geschicklichkeit über

1. Portal der Lorenzkirche.

diese Schwächen hinwegzukommen strebt. Vielleicht am stärksten missglückt ist ihm dies bei der Anbetung der Könige.

Während der erste König vor Maria kniet, wendet sich der zweite, auf die Gottesmutter zeigend, zum dritten zurück. Diese Bewegung ist, durch das enge Anlegen des rechten Armes an die Brust, so schüchtern und unklar ausgefallen, dass sie eigentlich nur mit Hilfe der später zu besprechenden Vorbilder klar erkannt werden kann. Auch die drei hinter einem Felsen hervorschauenden Kamelsköpfe könnten eher einem einzigen, als drei Körpern entstammen. Glücklicher in ihrer Einfachheit sind die Darstellung im Tempel und die Flucht nach Egypten auf demselben Relief, nur durch einen Baum getrennt. Wieder voll der unseligsten Verkürzungsfehler ist die Geburt Christi (über der Anbetung). Maria, in halb sitzender Stellung auf einem Bette, drückt ihr Kind an die rechte Brust; das zwingt aber

den Künstler, ihr in den Hüften eine an Verrenkung grenzende Drehung nach rechts zu geben; der Blick in der Idee auf das Kind gerichtet, gleitet über dieses weg. Ochs und Esel in der Krippe hängen, wie in einem Schwalbennest, über dem Bette, und Joseph, der hinter diesem sitzt, verschwindet mit seinen Füssen in ihm. Aber trotzdem, wie viel frische, echt künstlerische Unmittelbarkeit gerade in diesem Bilde! Schon das charakteristisch Greisenhafte in der Haltung des auf seinen Stab gestützten Joseph wiegt vieles fehlerhafte auf. Die übertriebene Rechtsdrehung der Maria ist durch das Anziehen des linken Kniees, das spitz über das wenig gebogene rechte aufragt, nicht ungeschickt motiviert; der reiche Faltenwurf ihrer Bettdecke bildet eine wohlüberlegte Belebung der an sich leeren Fläche. Das alles aber übertrifft die Gestalt des Hirten am Fussende des Bettes. Lässig mit verschränkten Armen auf den Stab gelehnt, das linke Bein leicht über das rechte geschlagen, steht er da, und lauscht mit kaum erhobenem Haupte über die rechte Schulter weg empor nach dem Engel, der zu oberst schwebt. Die ungezwungene Natürlichkeit dieser Gestalt hat immer etwas entzückendes, selbst dann noch, wenn wir an ihrer Selbständigkeit die schwersten Zweifel hegen. Eine Reihe ähnlicher Beobachtungen sehen wir auch in dem entsprechenden Felde der rechten Seite, dem Kindermord: Die beiden rechts hockenden Frauen, von denen die eine laut aufschreit, die andere still an der Leiche ihres Kindes klagt, die beiden Kriegsknechte mit ihrer brutal herausfordernden Haltung, endlich der prächtige Herodes, der «Bein mit Beine dachend» auf seinem Throne sitzt — die elegante Haltung der Vornehmen jener Zeit. Hier tritt uns ganz das weltlich-genrehafte entgegen, das für Mitte und Ende des 14. Jahrhunderts das neue und bezeichnende ist.

Ziemlich leer und gekünstelt erscheinen daneben die vier als Zwickelfüllungen dienenden Propheten. Der äusserste zur rechten leistet sich sogar eine recht bedenkliche Verrenkung. Immerbin erfüllen sie ihren Zweck recht gut. Bemerkenswert an ihnen ist auch das Interesse an einer richtigen Modellierung der Körperteile, die freilich meist dadurch angestrebt wird, dass das Gewand auf denselben festklebt. Diese Unfreiheit des Faltenwurfes macht sich auch sonst vielfach geltend, besonders bei

den Kopftüchern der Frauen. Die Gewandenden bilden parallele röhrenartige Falten, die in ungleicher Höhe sich öffnen und dadurch einen in Schlangenlinien verlaufenden Saum bilden. Haare und Bart fallen in gleichmässig gewellten symmetrischen, fast ornamentalen Strähnen herab; die Oberlippe ist meist bartlos. Die Behandlung des Gesichtes, namentlich von Stirn und Wange, ist sehr flächenhaft.

Bei den darüber liegenden Teilen: Passion und jüngstes Gericht, brauchen wir uns nicht solange aufzuhalten. Es sind oberflächliche Handwerkerarbeiten, wie schon gesagt, nur auf Fernsicht gearbeitet; sie teilen alle Schwächen und Fehler der unteren Reliefs, ja verstärken dieselben noch erheblich, ohne auch nur einen ihrer Vorzüge zu besitzen. Bemerkenswert sind nur noch die Propheten und Apostel der Leibungen. Sie sind sämtlich sitzend dargestellt, zum Teil in recht unmöglichen Stellungen und weisen auf dasselbe Unvermögen hin wie das Tympanon neben ihnen. Aber sie sind von Wichtigkeit, weil wir diesem Typus später noch mehrmals, zum Teil an bedeutsamer Stelle, begegnen. Auch dieser Typus findet sich schon vorher an dem erwähnten Portal der Liebfrauenkirche zu Trier; es verdient dies Beachtung, da sonst gewöhnlich stehende Figuren an dieser Stelle verwendet sind. Die Herkunft aus dem Westen ist somit ziemlich sicher. Andrerseits hat sich die Darstellungsart erst in Nürnberg fest eingebürgert und Bedeutung erlangt, und zwar von hier, vom Lorenzer Portale ausgehend.

Für die Entstehungszeit haben wir einige Anhaltspunkte, die eine ziemlich genaue Datierung ermöglichen. Rechts und links des Portales, etwa in Höhe des Bogenscheitels sind in die Wand eingelassen die (jetzt erneuten) Wappen des Reiches und von Böhmen. Also fällt dieser Teil des Baues schon in die Regierungszeit von Karl IV. oder nicht vor das Jahr 1348. Ein weiterer Anhaltspunkt ergibt sich aus der Tracht der Kriegsknechte. Sie tragen spitze, gerade abgeschnittene, jedoch schon über die Ohren herabgehende Beckenhauben mit herabhängenden, aufklappbaren Naseneisen am Kinne der Halsbrünne befestigt. Genau dieselben Formen zeigt die Tracht auf dem Grabstein Günthers von Schwarzburg, der wohl bald nach 1349 entstanden ist. Nicht lange später aber findet sich ziemlich allgemein die — in

Italien und Frankreich anscheinend schon früher bekannte — eckig ausgeschnittene, mit einer Art von Nackenschutz versehene Form der Beckenhaube. So können wir aus diesem Grund das Portal nicht allzuweit herunterrücken; es ist mit Sicherheit zwischen 1350 und 1360, wahrscheinlich sogar in die erste Hälfte dieses Jahrzehnts zu setzen.

So bleibt nur noch die Frage, woher die Kunst unseres Meisters stammt. Denn dass jene unter sich selber so wenig übereinstimmenden älteren Werke Nürnbergs nicht der Ausgangspunkt sind, geht wohl aus dem oben gesagten klar hervor. Die dort erörteten Architektur-Vorbilder führen uns auf den rechten Weg. Auch für die Bildnerkunst bildet die Fassade des Strassburger Münsters den Ausgangspunkt. Freilich darf man nicht an die berühmteren jener Bildwerke, die Jungfrauen und Tugenden denken.[1] Wohl aber zeigen die Propheten des Mittelportales, die ich überhaupt als einen wichtigen Abschnitt des werdenden dekorativen Stiles betrachte, schon dieselben Typen, dieselben durchfurchten Gesichter und zerzausten Bärte wie jene an der Lorenzerkirche. Auch die faltenlose, klotzartige Darstellung der Gewänder sehen wir dort sich vorbereiten. Endlich ist auch die Anordnung des Tympanons hier wie dort, bis zu einem gewissen Grade verwandt.

Bei diesem letzten Punkte muss sofort eine Einschränkung folgen. In den Einzelheiten schliesst sich hier das Lorenzer Portal vielmehr an Freiburg an. So ist die Verbindung der Leidenszenen mit dem jüngsten Gericht auch dort zu finden, auch dort bildet wie hier der tronende Christus den oberen Abschluss der Komposition, nicht wie in Strassburg, der gen Himmel fahrende; eine gemeinsame Einzelheit: die Gruppe der mit einer Kette umschlungenen Verdammten, ist zwar auch anderweitig, namentlich am Rhein, zu finden — am bekanntesten das Relief im Domkreuzgang zu Mainz — aber geht in letzter Linie doch wohl von Freiburg aus. Dagegen hat die

[1] Meines Erachtens sind die Jungfrauen am südlichen Portal die frühesten dieser Werke, ihnen folgen zeitlich die Tugenden am nördlichen, zuletzt die Propheten am Mittelportal. Nicht nur der Stil der Figuren selbst scheint dies zu beweisen, sondern vor allem die Form der Konsole, bezw. Postamente.

beherrschende Stellung des selbst die Konsolreihe durchbrechenden Kruzifixus weit mehr Verwandtschaft mit dem Strassburger Tympanon.

Nun schliessen diese beiden Feststellungen einander keineswegs aus. Die Strassburger Bildhauer standen, wie ich schon oben erwähnte, sicher mit den Freiburgern im Zusammenhange; und zwar kann die grossartige Freiburger Anlage immerhin in gewissem Sinne als Vorbild gegolten haben. So bleibt nach wie vor die sicherste Annahme, dass die Lorenzer Schule ein Abkömmling der Strassburger ist, aus letzterer aber Beziehungen zu Freiburger Vorbildern mit herübergenommen hat.

Damit ist aber eines noch nicht erklärt: das Genrehafte in den Kindheitsszenen, das dem Freiburger und Strassburger Stil noch ganz fremd ist. Hier müssen wir die Quellen auf einem ganz anderen Gebiete suchen: auf dem der Kleinplastik, die im 14. Jahrhundert ja so reich entwickelt ist. Ich komme hier auf ein Gebiet, das seiner eigentlichen Erschliessung noch harrt; ich muss deshalb etwas weiter ausgreifen und Dinge, die Nürnberg nicht unmittelbar berühren, in den Kreis der Betrachtung ziehen, da sich auf ihnen vielfach die weiteren Folgerungen aufbauen.

Aus dem 14. Jahrhundert sind uns eine Reihe von Elfenbeinreliefs erhalten, welche eine Art Typenschatz für die gebräuchlichsten religiösen Darstellungen bilden. Solche Reliefs wanderten von Hand zu Hand und wurden offenbar in den Bauhütten vielfach als Vorlagen benutzt; so auch im vorliegenden Falle. Schon die Anbetung der Könige entspricht vollständig einem oft vorkommenden Schema; die oben schon erwähnte Stellung des zweiten Königs zeigt allerdings zwei Varianten: bei der einen weist, wie hier, die Hand über den Körper weg auf Maria, bei der andern selteneren wird die der Madonna zugewandte Hand erhoben. Auch diesem zweiten Typus begegnet man in Nürnberg. Bemerkenswert ist jedoch, dass beide Typen erst jetzt dahin kamen; eine in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entstandene Anbetung am mittleren Südportal der Sebalderkirche kennt noch keine von beiden. Auch hier haben wir Anhaltspunkte, dass sie von Westen kamen: dieselbe Stellung wie am Lorenzer Portal finden wir bei der in Freifiguren gearbeiteten Gruppe in der Freiburger Turmhalle; noch früher,

schon im 13. Jahrhundert, ist er bereits der französischen Grossplastik geläufig. Aus dieser letzteren scheinen überhaupt die Elfenbeinreliefs ihre Kompositionen entnommen zu haben. Am Rhein findet sich unser Typus auch als Relief am Portal der Martinskirche zu Colmar, das den Formen des unteren Fassadenteiles nach wohl noch in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts gehört. Da auch die Elfenbeinschnitzerei am Rhein besonders entwickelt war, so wurde der Typus jedenfalls von dorther nach Osten gebracht.

2. Französisch (?) 14. Jahrhundert.

Unser Meister hat also den ersten Typus in Nürnberg eingebürgert. Vorgreifend sei hier noch etwas über die Weiterentwickelung gesagt. Schon oben erwähnte ich, wie schwer die schüchterne Bewegung des Königs am Portale zu deuten sei; in der Tat haben auch spätere Nachahmer sie missdeutet und daraus eine seltsame Neuschöpfung gemacht: der zweite König wendet sich einfach von dem Gegenstande der Anbetung weg. Und diese neue Darstellungsweise bürgerte sich so fest ein, dass sie uns noch 150 Jahre später auf dem Dürerschen Holzschnitt B. 87 entgegentritt. Uebrigens zeigt dieses Beispiel, wie veränderlich in der deutschen Kunst derartige Typen waren, und wie genau man die Entwickelung kennen muss, wenn man sich auf «mittelalterliche Typik und Ueberlieferung» berufen will.

Das darüber liegende Relief gibt zu ähnlichen Betrachtungen Anlass; auch hier haben wir eine Weiterentwicklung der Typik vor uns. Auf den ältesten Darstellungen liegt Maria allein auf dem Lager, Joseph sitzt am Fussende des Bettes, das Kind liegt in einer korbartigen Krippe über seiner Mutter, darüber noch die Köpfe der beiden Tiere. So sehen wir die Szene beispielsweise auf dem Reliquiar des hl. Honoratus zu Siegburg, vom Anfang des 13. Jahrhunderts. Später, auf den Elfenbeinen des 14. Jahrhunderts, wird dies Schema weiter entwickelt: das Kind

liegt neben der Mutter, Joseph sitzt hinter dem Bette; die einzelnen Stellungen und Bewegungen weichen dabei vielfach voneinander ab. Auch die Verbindung der Verkündigung der

3. Französisch 14. Jahrhundert.

Hirten mit der Geburt ist eine neuere Zutat. Uebrigens ist dieses Relief wieder nach Elfenbeinvorbildern gearbeitet: das beweist die Figur des Hirten, die sich in genau gleicher

Stellung auf einem, wohl rheinischen, Elfenbein im Besitz des Grafen Fürstenberg zu Schloss Stammheim[1] findet.

Sehr gleichbleibend ist der Typus bei der Darstellung im Tempel: Maria und der Priester zu beiden Seiten eines Altars halten das auf diesem stehende Kind. Dieser Gruppe werden dann beliebig viele Personen hinzugefügt, fast immer wenigstens eine mit zwei Tauben, dem vorgeschriebenen Opfer. Kein unmittelbares Vorbild konnte ich finden zu dem Kindermorde; allein wenigstens eine interessante Uebereinstimmung lässt sich hier nachweisen: Der Herodes unseres Reliefs stimmt fast völlig überein mit dem Herodes auf einem elfenbeinernen Passionsaltärchen französischen Ursprungs in der Sammlung Oppenheim zu Köln.[2] Hier können wir also die Darstellungsart unmittelbar auf Frankreich zurückführen, während bei der sehr verwandten Gestalt des Hirten wenigstens die rheinische Herkunft eine mittelbare französische Quelle möglich macht. Bei den übrigen Figuren auf dem Kindermord, den Kriegsknechten und klagenden Frauen, bleibt die gleiche Abstammung ihrem ganzen Stile nach sehr wahrscheinlich.

4. Deutsch (?) Anfang des 14. Jahrhunderts.

Uebrigens erklärt uns das böhmische Wappen und die gleichzeitige Gründung der Frauenkirche ja auch, woher diese letztgenannten Einflüsse kamen. Karl IV. war bekanntlich ganz französisch erzogen und hatte einen Teil seiner Jugend in Frankreich und Burgund verbracht. Er war jedenfalls der Vermittler dieser Kunst, die uns noch einmal in Nürnberg begegnen wird, und die ja auch in der böhmischen Buchmalerei und Kleinkunst bis in Wenzels Zeit sehr deutlich zutage tritt.

---

[1] Ausgestellt in Düsseldorf 1902, Kat.-Nr. 2839.
[2] Düsseldorfer Ausstellung, Kat.-Nr. 1216.

b) Der Meister der Anbetung.

An dem dritten und vierten Pfeiler im Innern der Kirche links ist eine Gruppe aufgestellt, welche schon Bode,[1] wenigstens teilweise als eines der bedeutungsvollsten Werke jener Zeit bezeichnet. Es ist eine Anbetung der Könige, ganz in Freifiguren gearbeitet, jede derselben auf getrenntem Konsol. Dasjenige der Maria trägt das Wappen der Hirschvogel, deren Totenschilde an demselben Pfeiler aufgehängt sind; an den übrigen Konsolen sind die Wappen nicht mehr zu erkennen.[2]

Maria ist hier, nicht wie sonst sitzend, sondern stehend dargestellt. Sie ist stark nach rechts rückwärts ausgebogen, die in Gürtelhöhe gehaltene rechte trägt einen Apfel, auf der linken sitzt das Kind. Das lange Untergewand ist von einem schmalen Ledergürtel umschlossen, ein Kopftuch mit gerieftem (plissiertem) Saume fällt unter der Krone herab und ist von links her über Brust und rechte Schulter gelegt. Ein unter dem rechten Arme hervorkommender Mantel schlingt sich um den linken Arm. Das Christkind ist mit einem Hemde bekleidet und legt das rechte Beinchen über das linke Knie. Die Blicke von Mutter und Kind sind einander zugewandt, und wenn sie sich auch bei genauer Untersuchung nicht treffen, sondern aneinander vorbeistreifen, so hat doch der Beschauer den Eindruck, als lehne sich die Mutter zurück, um dem Kinde schärfer ins Auge sehen zu können — ein bemerkenswerter Fortschritt, die gotische Biegung nicht mehr als blosse Form zu behandeln, sondern ihr einen tieferen Sinn unterzuschieben. Das Motiv dazu ist freilich bekannt: es ist die französische Madonna des 14. Jahrhunderts, welche stets in derselben gebogenen Haltung, in gleicher Weise das Kind tragend, uns begegnet.[3] Das Motiv des Anschauens von Mutter und Kind ist übrigens auch dort selten. Vermittlerin war hier wieder die Elfenbeinplastik. In ihr kommen zahlreiche Repliken dieser Madonna vor, und zwar nicht

---

[1] a. a. O., p. 94.

[2] Unter den zahlreichen verschiedenen Steinmetzzeichen an beiden Pfeilern findet sich nur ein gemeinsames: Ob dies auf die Bildwerke mitbezogen werden kann, scheint mir sehr fraglich.

[3] Vgl. Vöge, Anfänge des monumentalen Stiles, S. 313 ff.

nur französischen, sondern auch rheinischen Ursprunges. Der Typus war also dem deutschen Westen damals schon geläufig.

Hinter dem Rücken der so ganz in ihr Kind versunkenen Maria kniet der erste König. Seine Haltung ist etwas vorgebeugt, der Kopf leicht in den Nacken geworfen und etwas nach rechts geneigt, der Blick erhoben. Der mächtige Schädel ist bis zum Scheitel kahl, das Gesicht umrahmt ein grosser Bart. Die linke Hand ruht auf dem erhobenen Knie, in der rechten trägt er ein viereckiges Gefäss mit spitzem Deckel. Die Kleidung ist ein langes Untergewand und ein Mantel.

Getrennt von ihm stehen am nächsten Pfeiler seine zwei Gefährten. Der zweite wendet sich zum dritten zurück; seine rechte Hand ist abgebrochen, allein auf die Madonna kann sie nie gezeigt haben. Der rechte Arm greift unter dem Mantel hervor mit starker, völlig freier Bewegung nach der linken Schulter, mit senkrecht in die Höhe gerichtetem Unterarm. Da gleichzeitig der Oberkörper der entgegengesetzten Bewegung des Kopfes ein wenig folgt, und der rechte Fuss bei leicht gebogenem Knie etwas zurücktritt, so entsteht eine Fülle von Wechselwirkungen, die wie eine Vorahnung des Kontrapost erscheint, — wieder ein Zug bemerkenswerter persönlicher Meisterschaft. Der Kopf ist von reichen Locken und kurzem Vollbart umrahmt, die mit dem Mantel umwickelte linke, trug ein nicht mehr vorhandenes Gefäss. Die Kleidung ist der des ersten Königs gleich.

Sein Gefährte ist weitaus die schwächste der Statuen. Er trägt, ein schlanker bartloser Jüngling, vornehme Zeittracht: bis ans Knie reichenden Rock, tief unter den Hüften gegürtet mit einem reich gezierten Gürtel, und Halskette; mit beiden Händen hält er ein Kästchen. Die nach rechts ausgebogene Figur mit hängenden Knien macht einen etwas unsicheren Eindruck.

Im Stil zeigen sich einige auffallende Verschiedenheiten. Bei den Männern sind die Köpfe noch durchweg flächenhaft, wenn auch die Uebergänge nicht mehr so schroff und unvermittelt sind wie an den meisten Köpfen des Portales; die Stirnen sind glatt, die Nasen gar nicht eingesattelt. Die Haare fallen in symmetrischen Strähnen herab, wiewohl das Ornamentale schon verschwunden ist, ebenso die Bärte. Der wallende Bart des ersten Königs namentlich ist in sechs Strähnen

gearbeitet, von denen die beiden mittleren an der Urne, die vier äusseren an den Schultern eine Stütze finden. An der Madonna dagegen finden wir ein völlig anderes Prinzip; das ganze Gesicht ist wie nach vorne sich zuspitzend, Stirn und Wangen stark gerundet, die Nase merklich aus der Gesichtsfläche vortretend, Lippen und Kinn schmal und spitz. Die kleinen flachliegenden Augen und die hinaufgezogenen Mundwinkel geben einen etwas blöden Ausdruck.

Trotzdem kann man nicht zweifeln, dass alle vier Bildwerke von einer Hand sind. Die breiten Hände mit den rechteckig schliessenden Fingern, der Faltenwurf, der überall noch sorgsam gerundet ist, auch der bedeutend flächenhaftere Kopf des Kindes sind Beweise dafür. Die Abweichungen im Madonnentyp sind jedenfalls auf Rechnung französischer Vorbilder zu setzen. Zweifellos haben wir hier eine starke Künstlerpersönlichkeit vor uns. Zu ihrer Beurteilung muss jedoch eine eigentümliche Tatsache herangezogen werden. Eine bis in Einzelheiten genau gleiche Darstellung der drei Könige befindet sich an der nördlichen Aussenseite des Chores der Kreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd. Die Madonna dazu ist anders, nach dem verwickelten brüchigen Faltenwurf viel später. Welche Gruppe ist das Original? Endgültig wird sich diese Frage kaum beantworten lassen. Die Kreuzkirche wurde 1351 begonnen und 1414 vollendet, eine am Chor (dem älteren Teil der Kirche) ziemlich hoch oben stehende Gruppe kann wohl kaum vor 1370 aufgestellt sein, auch die anderen Figuren am Chor machen einen späteren Eindruck. Dagegen glaube ich die Nürnberger Gruppe nicht bis 1370 herabrücken zu dürfen. Denn einmal entstünde sonst zwischen Portal und Innenausschmückung eine grosse schwer erklärbare Lücke; dann aber finden wir in Nürnberg selbst eine weitere Kopie, wenigstens des ersten und dritten Königs, auf einem Relief am Chörlein des Sebalder Pfarrhauses. Diese zweite Kopie nun lässt sich einigermassen datieren: sie muss nach 1361, aber nicht sehr lange danach, entstanden sein.[1] So können wir die Lorenzer Gruppe mit ziemlicher Sicherheit in die sechziger Jahre setzen.

[1] Weiteres siehe unten, S. 37 ff.

Schon danach ist es nicht wahrscheinlich, dass die Nürnberger Standbilder Kopien der Gmünder sind. Dann sind die letzteren in der Ausführung unstreitig schwächer, was auch nicht eben für ihre Priorität spricht. Anziehend wäre es ja, Gmünd als eine Zwischenstufe zu betrachten, denn die ältesten Bildwerke dort, das Tympanon und die Bogenleibungen des Südportales, besonders die Martyriumsszenen, zeigen eine entschiedene Abhängigkeit von Strassburg.[1] Auch der Chor der Sebalderkirche ist schon mit Gmünd in Beziehung gebracht worden, und gerade mit dessen Bauhütte steht die zweite, Nürnberger, Nachbildung des Werkes in Zusammenhang. Aber auch daraus können wir keine unmittelbaren Schlüsse ziehen; ich werde später begründen, warum ich keine Abhängigkeit, sondern eine Parallele annehme. Und die Strassburger Einflüsse brauchten ja nicht erst durch Gmünd vermittelt zu werden.

So scheint mir folgende Annahme am richtigsten: dass dieselbe Steinmetzenschule in Gmünd und an der Lorenzerkirche gearbeitet hat. Bei der Gleichzeitigkeit der Werke ist dies ja wohl möglich. Die Gmünder Gruppe geht also auf denselben Entwurf zurück, wie die Nürnberger. Ob sie das Werk des gleichen Meisters ist, wage ich nicht zu entscheiden, halte es auch für bedeutungslos. Was mich vor allem in dieser Annahme bestärkt, ist die Typik des Werkes. Die bereits missverständlich gewordene Stellung des zweiten Königs ist kaum anders als durch den Hinweis auf das Lorenzer Portal zu erklären; auch sonstige Stilverwandtschaft ist nicht abzuleugnen.

Wir können also unseren Meister ganz getrost als einen Nürnberger, als den Fortsetzer der Lorenzer Schule bezeichnen, auch wenn sein unmittelbares Schülerverhältnis zum ersten Meister zweifelhaft bleibt.

Ein Glücksfall hat uns ein zweites Werk desselben erhalten, das mehrere Jahrzehnte später entstanden sein muss. Es ist dies die Madonna, die am ersten rechten Pfeiler im Chor

---

[1] Dem widerspricht weder der von Dehio und Bezold (p. 333) nachgewiesene Zusammenhang mit Zwettel und St. Stephan zu Wien, der sich nur auf den Grundriss bezieht, noch die Kölner Herkunft der Künstlerfamilie der Parler, die keinenfalls alle Arbeiter mitbrachten, sondern sich zur Ausführung wohl süddeutscher Steinmetzen bedienten.

von St. Sebald steht. Stark nach links ausgebogen trägt sie das Kind auf der rechten Hand; ihre Kleidung ist ein Untergewand, das sich in langen Vertikalfalten der Biegung des Körpers anschliesst, und ein Mantel, der die Figur wagerecht überschneidet und seitlich der Arme mit langen Enden herabfällt. Das Haupt trägt eine Krone, die linke hält einen abgebrochenen Stab, wohl ursprünglich einen Lilienstengel. Der Kopf ist gegen das Kind gewandt. Dieses ist nackt dargestellt, legt, wie in St. Lorenz, das linke Bein über den rechten Oberschenkel, und hebt Kopf und rechte Hand gegen das Gesicht der Mutter. Der Körper des Kindes ist vorzüglich durchmodelliert, die Bewegung gut beobachtet und natürlich, das ganze eines der reizvollsten Werke, das diese Epoche geschaffen.

Die stilistischen Eigentümlichkeiten der Lorenzer Anbetung finden sich auch hier wieder. Dieselbe schmale Nase, dieselben gespitzten Lippen, das vorspringende Kinn, überhaupt diese Zuspitzung des Gesichtes nach vorne, wie bei jener anderen Madonna. Die Anklänge an einen Kontrapost sind auch hier zu sehen. Die Hände zeigen denselben Typus. Auch der Faltenwurf stimmt ziemlich überein, ist nur erheblich freier geworden. Die Ueberschneidung durch Querfalten ist freilich erst angedeutet; das Bedürfnis einer kräftigen Horizontale ist die Errungenschaft späterer Jahrzehnte. Dagegen fallen die Mantelenden selbständig herab, ohne zu kleben; die Säume bilden jene Schlangenlinien, die wir vom Lorenzer Portal her kennen und die ein sicheres Charakterzeichen dieser ganzen Zeit bilden. Auch sonst ist noch nirgends eine gebrochene Falte zu sehen, alles ist mit klarer Absicht gerundet. Die in matten Farben ausgeführte Fassung, der lichtgelbe Fleischton und die vergoldeten Mantelsäume scheinen ähnlich in St. Lorenz vorhanden gewesen zu sein.

Eine genauere Datierung ist auch bei diesem Werke nicht möglich: der fortgeschrittene Stil lässt an die Jahre 1380—1400 denken.

c) Der Meister der Nordpforte.

Die dritte Persönlichkeit in St. Lorenz tritt uns zunächst in der kleinen Vorhalle der vordersten nördlichen Pforte ent-

gegen; es stehen dort rechts an der Wand zwei Heilige (St. Lorenz und ein Unbekannter), links in der Türleibung ein Verkündigungsengel, dessen Konsol das Pirkheimersche Wappen trägt. Die Maria und die Heiligen der linken Wand fehlen. Wichtiger sind drei Statuen desselben Stils: Veronica, Antonius und ein Bischof, an dem drittletzten rechten Pfeiler des Schiffes, weil sie mit einiger Sicherheit zu datieren sind.

Der Pfeiler, an dem sie stehen, zeigt nämlich gleich den beiden letzten eine von den übrigen abweichende Form. Statt der den ganzen Pfeiler umstellenden Diensten, wie sie in der übrigen Kirche sich zeigen, sind hier nur Kanten und Hohlkehlen vorhanden; die Kapitelle fehlen, die Scheidbögen sind von plumpen, dicken, bis zur Scheitelhöhe durchlaufenden Diensten getragen; die Gewölbansätze sind durchaus unharmonisch und ungeschickt; die Längsschiffsachse des Pfeilers ist grösser wie die Querschiffsachse. Dies alles sind Zeichen des späteren verfallenden Stiles;[1] seine Einwirkungen lassen sich auch schon aus den teilweise unterdrückten Wandrippen über den zwei vorhergehenden Pfeilern erkennen. Eine Datierung ermöglicht, dass die Diensten der Scheidbögen Nachahmungen der Pfeiler im Chor von St. Sebald sind, dessen Bau von 1366 bis 1379 dauerte. So können die Pfeiler nicht gut vor 1370 entstanden sein, die Statuen aber jedenfalls erst einige Zeit nach dem Pfeiler.

Dieser Schluss wird auch durch stilistische Gründe vollständig gerechtfertigt. Man kann bezweifeln, ob wir es bei allen Statuen mit einer Hand zu tun haben; allein der Stil ist so übereinstimmend, dass sicher Entwurf und Oberleitung einer Persönlichkeit zugehören. Sehr stark ist dieselbe freilich nicht ausgeprägt, kein Vergleich mit dem eben besprochenen Meister der Anbetung; trotzdem liegt ein gewisser Fortschritt über diesen hinaus in den Werken. Die Köpfe haben alle denselben hässlichen Typus: kurze, stumpfe und breite Nasen, unter der Stirn stark eingesattelt, kugelartig herausquellende

[1] Vgl. Dohme, a. a. O., p 186, folg 154; Dehio und Bezold, kirchliche Baukunst im Abendland. II. S. 329. Meine Ansicht ist nicht unbestritten; vielmehr hörte ich schon die Meinung, diese Pfeiler seien der älteste Teil die Kapitelle später weggeschlagen!

Digitized by Google

Augen, breiter gerader Mund mit wulstig aufgeworfenen Lippen, bei den Männern die Stirn von tiefen, gegen die Nasenwurzel abwärts geschwungenen Falten durchzogen. Die Haare, besonders der Bart des hl. Antonius und des Christuskopfes auf dem Schweisstuche, sind völlig symmetrisch. Von einer Individualisierung der Gesichter ist nicht die Rede, nur bei den Frauen macht sich eine gewisse Milderung der rauhen Züge bemerkbar. Dagegen tritt überall ein Streben nach Rundung zutage, das flächenhafte ist fast ganz überwunden. Die Gewänder sind sehr einfach gehalten, sie legen sich in lotrechte Parallelfalten, die sich beim Aufstossen auf den Boden leicht umbiegen; Brüche sind noch vermieden. So stellen die sechs Statuen das letzte Entwickelungsstadium dar, das der Vollendung des spätgotischen Uebergangsstiles vorausging.

Zunächst läge es nahe, unseren Meister als Schüler des vorbesprochenen zu nehmen; jedoch der Mangel gleicher künstlerischer Interessen verbietet uns das von vornherein. Dagegen weisen die klotzartig unbewegten Körper der Heiligen an der Nordpforte unmittelbar auf die Heiligen zu seiten des Portales zurück. Kein Zweifel, unser Meister ist aus der Werkstatt des Portalmeisters hervorgegangen, eine Parallelerscheinung zum Meister der Anbetung, nur zeitlich jünger als dieser.

Im Jahre 1403 ward der Bau von St. Lorenz eingestellt. Inzwischen waren schon die beiden Werke entstanden, die den Höhepunkt der Nürnberger Spätgotik bedeuten: der Schöne Brunnen und die Apostelfolge aus Ton im Germanischen Museum; sie schliessen sich zeitlich und im Stile an die letztbesprochenen Werke an. Allein, ehe wir diesen Schritt vorwärts machen, müssen wir noch betrachten, was in Nürnberg sonst in dieser Vorbereitungszeit, teilweise im Zusammenhang mit St. Lorenz entstanden.

III.

DIE BILDWERKE IM CHOR DER FRAUENKIRCHE.

Von allen Nürnberger Kirchenbauten ist die Frauenkirche am genauesten zu datieren: sie wurde 1355 begonnen, 1361 vollendet. Ihr Erbauer war Karl IV. Deshalb hat man natür-

lich auch schon angenommen, dass böhmische Künstler sie erbauten. Mir scheint das schwer glaublich; wie sollte damals Böhmen haben Künstler nach auswärts senden können, wo doch im Jahre 1356 ein Baumeister von auswärts — Peter Parler von Gmünd — nach Prag an die Dombauhütte berufen werden musste? Die Form — quadratische Kirche mit vorgestossenem Chor — war ja in Nürnberg selbst schon in der romanischen Burgkapelle vorhanden, kann im übrigen eher aus dem Westen gekommen sein. Aus dem Bau selbst können wir also keine Schlüsse ziehen.

An den Wänden des Chores finden wir einige Standbilder, an denen ich nicht vorübergehen möchte, wenngleich sie nicht zum anziehendsten in ihrer Art zählen. Sie mögen wohl gleichzeitig mit dem Chor entstanden sein, mit Ausnahme der gerüsteten an der rechten Seite — vermutlich Karl IV. — der nach seiner Tracht erst in das Ende des Jahrhunderts gehört. Die übrigen Figuren sind: im Chorschluss Maria und Christus, links die anbetenden drei Könige, rechts Johannes der Täufer und ein nicht deutbarer Heiliger. Hinzufügen muss ich hier, dass alle Figuren sehr hoch und in äusserst schlechtem Lichte stehen, sodass eine genaue Besichtigung kaum möglich ist.

Christus ist als Schmerzensmann dargestellt, mit sehr flächenhaftem, kaum modelliertem Körper. Maria zeigt den bekannten Typ, das bekleidete Kind auf dem linken Arm tragend. Johannes weist auf eine Scheibe, die in Relief das Lamm enthält; seine Stellung ist recht wackelig, obwohl sich der Bildhauer Mühe gab, die Muskeln der Beine sehr eingehend zu behandeln. Die nächste Figur steht leidlich gerade und trägt ein langes Kleid, ohne Mantel; sie ist ziemlich nichtssagend.

Die drei Könige auf der anderen Seite sind um nichts besser. Interessant ist nur, dass wir hier den zweiten der oben besprochenen Typen finden. Der erste König kniet sehr unsicher, der Fuss des gebeugten Beines steht in die Luft. Der zweite kommt mit der hinüberdeutenden Bewegung nicht recht vom Körper los; sein grosser runder Bart ist gar nicht eingehend behandelt. Das rechte Bein ist vor- und seitwärts geschoben, sodass die Figur nach links umzufallen droht. Der dritte König hält sich ähnlich, das vorgestreckte Knie sitzt viel zu tief, das ganze Bein scheint wie verrenkt. Bei beiden bildet das Gewand

Längsfalten, die vielfach, namentlich an dem geraden Bein kleben; die Säume sind leidlich frei. Die Fassung ist ganz neu.

Die sämtlichen Standbilder sind etwas schwach und könnten wohl unerwähnt bleiben, wenn nicht ein Umstand an ihnen auffiele: sie stimmen mit keinem der gleichzeitigen Nürnberger Werke überein. Die kleinen runden Köpfe erinnern wohl an die ältere Sebalder Schule, aber sie sind lang nicht mehr so hart und flächenhaft wie jene. Mit der Lorenzer Schule haben aber diese verrenkten Gestalten nichts zu tun. Die Tracht der Könige, namentlich des zweiten und dritten, bringen uns auf die Spur: sie haben sehr viel Verwandtschaft mit den Standbildern der Freiburger Turmhalle. Dorther sind ja auch die kleinen runden Köpfe und die teilweise klebenden Längsfalten zu erklären. Auch die Typen der Madonna und des zweiten Königs weisen nach Westen. Die ältere Sebalder Schule war ja nun auch schon von Freiburg in vieler Hinsicht abhängig; allein hier in der Frauenkirche liegt offenbar eine neue Anknüpfung, vielleicht sogar eine direkte Berufung rheinischer Steinmetzen vor. Dass dabei nur Karrikaturen der Freiburger Werke entstanden, liegt an der Minderwertigkeit der Arbeiter, die dazu gewählt wurden. Die Beziehungen selbst sind aber beachtenswert genug, um ihre Erwähnung zu rechtfertigen.

IV.

DAS GRABMAL DES KONRAD GROSS.

Vor dem Hochaltar im Chor der Spitalkirche, jenes Baues, dessen Gründung seinen Namen der Unsterblichkeit überliefert, liegt Konrad Gross begraben. Er war nicht von altem Adel, sondern erst durch enormen Reichtum in die Reihen des Patriziats emporgestiegen; Kaiser Ludwig der Bayer war sein besonderer Gönner. Seit 1332 ging er zu Rate, 1334—48 war er Schultheiss, eine Würde, die sonst meist wehrhaften Rittern des Landadels anvertraut war. Schon 1331 stiftete er Kirche

und Spital zum heiligen Geist, 1341 war der Bau vollendet. Am 10. Mai 1356 starb Gross zu Bamberg und er ward in seiner Stiftung zu Grabe getragen.[1]

Ueber seinem Sarge erhebt sich ein Grabmal von so bestrickender Zierlichkeit und Eleganz, dass wir darüber seine Mängel leicht gänzlich übersehen. Zu unterst auf dem Boden liegt der Verstorbene, in langem Gewande, einen Dolch am Gürtel, seine Füsse treten auf einen Löwen, die linke trägt das Kirchenmodell. Das runde bartlose Gesicht sagt uns nicht viel, die Porträtmässigkeit scheint gering. Darüber ruht, auf acht Pfeilern eine polierte rotmarmorne Platte, in das ein dem Rande parallel laufendes Spruchband aus graviertem Messing, an den vier Ecken mit den Evangelistenzeichen im Dreipass geschmückt, eingelassen ist. An jedem der Pfeiler, nach der Längsseite gekehrt, sitzt die Gestalt eines Klägers, und zwar in folgender Reihenfolge: Zur linken des Verstorbenen, am Kopfende, eine Frau in klösterlicher Tracht, die Hände vor der Brust gefaltet; daneben eine Frau, gleich gekleidet, die gefalteten Hände an die linke Wange pressend; neben dieser eine Frau mit Rüschenhaube, Kragen und weltlichem Kleide, die linke in den Schoss gelegt, mit der rechten die Tränen trocknend; am Fussende ein Mann in Kapuze und langem Rock, die linke Ferse gegen das rechte Knie hebend, die Hände unter dem Kinn gefaltet. Auf der gegenüberliegenden Seite sehen wir in gleicher Reihenfolge: einen Mann in gleicher Kleidung, das linke Bein über das rechte Knie geschlagen, die linke Wange in die linke Hand geschmiegt; einen Mann in weltlicher Tracht, baarhaupt, mit Dolch und Tasche am Gürtel, die Hände auf dem linken Knie gefaltet; einen Mann in ähnlicher Tracht mit Gürtel und Dolch, die linke vor der Brust, die rechte am Kopf; endlich einen Mann in Kutte, beide Hände auf dem rechten Knie, den Kopf nach links gelehnt.

Zur gleichzeitigen Nürnberger Kunst, besonders der Lorenzer Werkstatt, ist es schwer, von hier eine Brücke zu finden. Wohl zeigen die Figuren, gleich dem Lorenzer Portal, eine Stilisierung

---

[1] Vgl. Würffel, Neue Beiträge zur Nürnberger Stadt- und Adelsgeschichte, Bd. I, p. 223.

in die Fläche, die jede Ausladung nach vorne verkürzt oder zur Seite abdrängt; auch das flächenhafte der Gesichter und der geklebte Faltenwurf kehren wieder; aber alle Uebereinstimmung in Einzelheiten fehlt. Dass gleiche Bewegungsmotive wiederkehren, hat in anderem seinen Grund, ist aber entwicklungsgeschichtlich von Wichtigkeit.

Seit des alten Würffels Zeiten ward von Buch zu Buch nachgeschrieben, es seien Spitalleute, vier Frauen und vier Männer, die an Konrad Grossens Grabe klagen. Schon meine Schilderung hat das Unrichtige dieser Ansicht dargetan; es sind Leute geistlichen und weltlichen Standes, letztere sogar als vornehme gekennzeichnet. Diese Darstellungsart ist nicht unbekannt: es ist das nordfranzösisch-burgundische Herrschergrab, das die Ahnen und Verwandten des Toten als Kläger umgeben. Und übereinstimmend mit dem Typus weist auch der Stil, zumal Stellung und Bewegung, auf französische Vorbilder. So haben wir hier eine zweite Einbruchstelle dieser Kunst in Nürnberg, ein Zeichen jener Hinneigung der Zeit zu dem kulturhöheren Westen, und ein Beweis, dass wir vorher auf dem rechten Wege waren.

Auch aus der Persönlichkeit heraus ist dies erklärlich. Galt doch Frankreich als das Vorbild ritterlicher Tugend und Sitte. Was lag da dem Emporkömmling näher als sich eng dem Vorbilde anzuschliessen? Sicher ist das Werk nach den Angaben des Begrabenen gemacht, vielleicht noch zu seinen Lebzeiten begonnen worden. So gibt uns das Todesjahr 1356 ein leidlich sicheres Datum.

Dem reichen und geldstolzen Konrad Gross schien das Grabzeremoniell französischer Barone eben angemessen, während sich altritterbürtige Patrizier mit einfachen Steinen oder gemalten Epitaphien begnügten. Nur einer hat ein ähnliches, etwas minderprächtiges Grabmal sich errichten lassen, in derselben Kirche, unfern dem des Gross: es war Herdegen Valzner, gleich jenem durch Reichtum und Fürstengunst zu Macht und Ansehen emporgestiegen, gleich jenem aus keinem alten Geschlechte und darum umsomehr auf Betonung seines edlen Standes bedacht.

V.

DER MEISTER DER JAKOBSKIRCHE.

Von anderen Werken aus derselben Zeit hat eines schon bei Bode[1] den angemessenen Platz erhalten: die Anbetung im Chor der Jakobskirche und die mit ihr zusammengehörigen Apostelfiguren. Vielleicht einen zu guten Platz: denn im Grunde genommen sind sie alle recht dekorativ auf Fernsicht berechnet, und ihrem Wesen nach nicht fortschreitende Neuschöpfungen, sondern Schulwerke — als solche freilich interessant.

An der linken Seite der Chorwand stehen auf getrennten Konsolen, deren letztes am Triumphbogen angebracht ist, Maria und die heiligen drei Könige. Maria ist sitzend dargestellt, in Rock und Mantel, ohne Krone, den Blick geradeaus gerichtet; das mit einem Hemd bekleidete Kind steht, von ihrer rechten Hand gehalten, und nach der Mutter gekehrt, auf ihrem rechten Schenkel, oder vielmehr es steht daneben in der Luft, so dass die ganz ausgearbeiteten Füsschen freihängen, nur das Kleid stösst, wie ein harter Gegenstand auf das der Maria. Der erste König kniet, die Krone auf dem erhobenen linken Knie, ein Kästchen in der Hand. Der zweite steht, nach links zum dritten sich wendend, und zeigt mit der rechten Hand nach der Maria; die Bewegung ist schüchtern und löst sich nur wenig vom Körper, die Hand ist dicht vor der linken Schulter. Alle Könige haben lange, bis an die Knöchel reichende Gewänder, die Krone auf dem Haupt, ein Gefäss in der Hand.

An der gegenüberliegenden Wand sind genau entsprechend, vier Apostel: Petrus, Paulus, Bartholomäus und einer ohne Embleme. Des weiteren gehören noch hierher zwei Statuen an der Aussenseite des Triumphbogens gegen das Schiff zu: links der Schmerzensmann, rechts Jakobus major.

Ueber den Stil ist nicht viel rühmenwertes zu sagen: die Köpfe sind sehr flächenhaft, die Gesichter haben eine fast rechteckige Form, die Haare und Bärte sind in symmetrisch-ornamentalen Linien gearbeitet. Der Körper des Schmerzensmannes

[1] A. a. O., p. 94.

zeigt völlige Unkenntnis des Aktes: flache Brust, Schnürfurche, wenig Modellierung. Die Gewänder fallen in steifen Längsfalten herab, nur bei den Aposteln bildet der Mantel etwas lebhaftere Querfalten. Die Säume kleben durchweg, eine Andeutung des Körpers unter dem Kleid ist nirgends zu finden. Bei dem knieenden König ist der Oberkörper halb, die Beine hingegen ganz im Profil; der erhobene Oberschenkel ist völlig wagrecht. Allerdings kann man nicht leugnen, dass von unten diese Fehler leicht übersehen werden gegenüber der Ruhe und Feierlichkeit der Gesamterscheinung.

Die Statuen, welche vollständig auf die eingemauerten Konsole passen, sind jedenfalls unmittelbar nach Erbauung der Kirche entstanden. Dass das hiefür gewöhnlich angeführte Datum 1283 unrichtig ist, zeigt der ganze Stil des Gebäudes. Wichtig dagegen ist die Angabe von Lösch,[1] die Kirche sei, nach Ausweis der Verneuungsarbeiten im Jahre 1824/25, später nach Westen zu um die Hälfte verlängert worden. Die Westhälfte trägt, links vom Haupteingang, die Jahreszahl 1500; ihre Fenster sind breit und rundbogig, die der Osthälfte schmal und spitzbogig. Unklar bleibt nur, ob die ursprüngliche Westwand durch das vierte Pfeilerpaar lief, oder, was wahrscheinlicher, durch das dritte Paar, in Fortsetzung der Westwände der beiden angebauten Kapellen. Jedenfalls erhalten wir beidemale die gleiche Urform: ein ganz oder annähernd quadratisches Langhaus, mit drei ungefähr gleichbreiten Schiffen, nach der letzten Annahme auf vier Pfeilern — die Decke war bis 1824 flach — daran anschliessend ein schmales, vorgestossenes Schiff; eine Form, die zu ihrer Bestimmung als Burgkapelle der Deutschordensritter vollständig passt.[2] Abgesehen von kleineren Kapellen auf der Burg findet sich eine ähnliche Form nur einmal in Nürnberg: die von 1356—1361 errichtete Frauenkirche. Der Schluss liegt nahe, diese letztere als Vorbild zu denken. Andrerseits ist noch ein Element darin wahrnehmbar: die glatten, kapitellosen Pfeiler, deren Scheidbögen durch Wände verbunden sind, die

[1] Chr. Ernst Lösch, Geschichte und Beschreibung der Kirche zu St. Jakob in Nürnberg, Nürnberg, Rieget u. Wiesner 1825.
[2] Dohme, a. a. O., S. 234.

also nie ein Gewölbe tragen sollten, sind in fast allen, für die Predigt erbauten Kirchen der Bettelorden zu finden, zuerst vermutlich am Oberrhein, wo noch zahlreiche Beispiele erhalten sind. In Nürnberg findet sich der gleiche Stil in der — jetzt in Barock ausgeschmückten — Kirche des 1341 vollendeten heiligen Geistspitales; auch dieser Umstand weist auf eine Erbauung in der Mitte des 14. Jahrhunderts hin. So wird unsere Kirche ungefähr gleichzeitig mit dem Lorenzer Portale entstanden sein, die Standbilder also wohl etwas später.

Damit steht der Stil in völligem Einklang: es ist der eines Schülers oder Gesellen des Portalmeisters. Der noch rein erhaltene, nicht missverstandene Typus der Anbetung weist auf den engsten Zusammenhang hin, die sitzende Maria stimmt mit dem Werk jenes Meisters überein, auch das bekleidete Christkind. Letzteres ist übrigens, wenigstens in Nürnberg, ein Datierungsmerkmal: es ist aus einer früheren, wohl byzantinisch beeinflussten Kunstepoche herübergekommen und hält sich noch das ganze 14. Jahrhundert hindurch, während es schon am Anfang des folgenden durch das nackte Kind verdrängt wird. Noch eine kleine aber wichtige Uebereinstimmung des Lorenzer Portales und der Figuren in St. Jakob ist die durchweg bartlose Oberlippe der bärtigen Männer. So begegnen wir hier den ersten Schuleinflüssen der Lorenzer Werkstatt ausserhalb ihres Baues: bilden sie auch keinen Fortschritt, so sind doch eine Verbreitung der einheimischen Schule.

VI.

DIE SEBALDER WERKSTATT.

a) Der Ostchor.

Altnürnbergs ursprüngliche Pfarrkirche, die wohl bis in die frühesten Anfänge der Stadt zurückreicht, war die Sebalderkirche. Ihren kunstgeschichtlichen Ruf hat sie jedoch erlangt durch ihren jüngsten Teil, den in den Jahren 1366—1379

erbauten Chor. Zum erstenmale in Nürnberg — vielleicht in ganz Mittelfranken — ist hier mit der altüberlieferten Basilikenform bei einer grösseren Kirche gebrochen zugunsten des neu vom Westen eingeführten Hallenbaues.

Allein es liegt neuester Zeit die Gefahr nahe, die Bedeutung dieser Neuerung zu überschätzen. Gleich den gleichzeitigen Bildwerken gibt sich auch hier ein Vorwärtsstreben kund, vielleicht stärker als in allen diesen und schon der Bildnerkunst der nächsten Jahrzehnte vergleichbar; das Durchbrechen eines wirklich neuen Geschmackes, eines neuen Schönheitempfindens dürfen wir nicht hier suchen: das finden wir erst drüben im Chor der Lorenzerkirche.[1] Es sind Vorahnungen von etwas neuem, die sich schon in mancher ungewohnten Form aussprechen: etwas wirklich neues ist es noch nicht.

Aehnliches lässt sich über die Bildwerke des Baues sagen, soweit sie gleichzeitig entstanden sind. Die meisten derselben gehören einer späteren Zeit an. Und von den gleichzeitigen kommt eigentlich nur eine Gruppe in Betracht: die Konsole, die aussen an den Strebepfeilern die fast sämtlich verlorenen Standbilder trugen.

Der Darstellung nach lassen sich diese Konsole gewissermassen in drei Gruppen teilen. Die erste sind solche mit rein ornamentaler Verzierung, die von zahlreichen ähnlichen Arbeiten anderer Kirchen sich durch nichts unterscheiden. Auch die zweite, wenig zahlreiche steht noch ganz auf dem Boden des Dagewesenen; es sind Propheten, Mönche und Fratzen, wie sie auch sonst zu ähnlichen Zwecken verwendet werden, nicht nur in der Gotik, sondern schon in älteren Epochen. Einen entschieden neuen Anblick gewährt dagegen die dritte Gruppe: Männer und Mädchen in Zeittracht, vereinzelt sogar kleine Genreszenen.

Der Stil, besonders dieser letzteren, hat einiges eigentümliche. Die meisten Figuren sind in ganzer Gestalt dargestellt. Um die trotzdem in den engen Raum zwischen Konsolplatte und Wand hineinbringen zu können, ist der Unterkörper stark

---

[1] Vgl. hiezu die Artikel von Dehio, Schmarsow und H. A. Schmid in der Kunstchronik 1900, S. 273, 304, 417, 468.

verkleinert und die Beine sind wie untergeschlagen unter den Körper gezogen. Könnten die Leute sich aufrecht hinstellen, sie wären schauerliche Missgeburten, allein ihren dekorativen Zweck erfüllen sie so vollkommen, dass man dies Missverhältnis übersieht. Im übrigen sind die Köpfe noch sehr flächenhaft und kantig, bei den Propheten sind die Bärte durchaus symmetrisch, bei den übrigen zwar etwas freier, aber doch sehr gleichmässig behandelt.

Ihre Herkunft ist zweifellos mit der des ganzen Baues gleich. Man hat diesen letzteren schon früher mit dem Chore in Schwäbisch-Gmünd in Verbindung gebracht, der auch in seiner äusseren Erscheinung grosse Verwandtschaft zeigt. Immerhin sind Abweichungen hervorzuheben, so vor allem die Pfeilerform. Im Sebalder Chore ist diese achteckig, mit vier vorgelegten Diensten, in der Gmünder Kreuzkirche dagegen finden sich einfache Rundpfeiler. Beide Formen haben einen gemeinsamen Ursprung: das Elsass. So sehen wir in St. Martin zu Colmar in der Turmhalle, anschliessend an das romanische Querschiff in Strassburg, achteckige Pfeiler mit acht Diensten, im Schiff dieser Kirche dagegen, ebenso wie in Schlettstadt, Rundpfeiler mit vier Diensten. Die Gmünder wie die Sebalder Form ist also selbständig aus der elsässischen entwickelt. Aehnliches haben wir auch beim Lorenzer Meister der Anbetung feststellen können, von dem sich ja ein Werk gerade in unserem Chor befindet. So scheinen die Beziehungen auch hier mehr wechselweise, nicht die Abhängigkeit des einen vom anderen gewesen zu sein. Wichtig ist dabei, dass am Südportal des Chores zu Gmünd, leider nur in Kopien erhalten, zwei Konsole die gleiche Stellung aufweisen, wie die hier besprochenen.

Fortschrittlicher als der Stil der Konsolfiguren ist ihr Ideenkreis; er ist ein lebendiges Wahrzeichen der Geistesrichtung des 14. Jahrhunderts. Da sind Männer in der abgesteppten, zaddelbesetzten Geckentracht jener Jahre, Mädchen in weitausgeschnittenen Kleidern, die so keck ihre runden Schultern zeigen, als befänden sie sich nicht an geheiligtem Orte; hier reicht sich ein elegantes Liebespaar die Hand, dort predigt ein Mönch mit feistem Gesicht zwei ziemlich teilnamslosen Zu-

Digitized by Google

hörern[1] und dicht daneben macht eine riesige Katze voll Behagen ihren «Buckel». Alles das ist so frisch empfunden und mit so viel naiver Beobachtung wiedergegeben, dass es trotz des altertümlichen Stiles neu und eigenartig wirkt.

Am romanischen Teile steht der «Versucher», jene herbe Absage an die Freuden dieser Erde. Kaum dreiviertel Jahrhundert liegen dazwischen, da macht sich an den Wänden derselben Kirche allerhand weltliches «sündiges» Treiben breit. Das ist eine Kleinigkeit, die mehr spricht, als bändelange Sittengeschichten. Ein neuer Geist war eingezogen, seit das zweite Jahrhundert der Kreuzzüge vorüber war; die Weltabgewandtheit des 13. Jahrhunderts hatte im 14. einer offenen naiven Freude an allem weltlichen, ja selbst sinnlichen Platz gemacht. An Stelle der «hohen Minne», dieser Anbetung von ferne, ward die wirkliche, leidenschaftliche Liebe besungen, und der Bildner stieg von seiner hohen Warte herab, und freute sich schöner Formen, eleganter Kleider, zierlicher Bewegungen. So entstand jene leider noch nicht genugsam gewürdigte intime Kunst, die wohl das reizvollste, jedenfalls das unmittelbarste geschaffen hat, was die Genrekunst je hervorbringen konnte.

Diese Konsole sind, wie schon oben gesagt, das einzige, was wir von Bildwerken der Lorenzer Werkstatt sicher zuteilen können. Die Standbilder, die auf ihnen standen, sind verloren gegangen — vorausgesetzt, dass sie je da waren. Denn daran kann man zweifeln im Hinblick auf die Nischen im Inneren, die offenbar auch ihren heutigen Schmuck erst viel später erhielten; die für den Chor sicher geschaffenen Werke sind durchweg jünger, die älteren wahrscheinlich nachträglich hineingesetzt. Ein Werk dagegen können wir wenigstens in unmittelbare Nähe des Chorbaues bringen: das Chörlein am Pfarrhause zu St. Sebald.

b) Das Chörlein am Pfarrhof.

Als im Februar 1361 Kaiser Karl IV. seinen zu Nürnberg geborenen Sohn Wenzel in Sankt Sebald taufen liess, da, be-

[1] Von einzelnen der Werke befinden sich die etwas beschädigten Originale in der Krypta.

richten uns die Chronisten, geschahen Zeichen und Wunder. Das «Königlein» benahm sich während der heiligen Handlung nicht eben sehr wohlriechend, und als man im Pfarrhof Wasser heiss machen wollte, brannte das ganze Haus ab.

Die letztere Nachricht ist von Wichtigkeit. Denn an dem damals neugebauten Pfarrhofe befindet sich das vielbewunderte «Chörlein», reizend in seinem ganzen Aufbau, und für uns durch seine Reliefs besonders interessant. Das Original hat durch die Unbilden des Wetters stark gelitten; es wurde daher an Ort und Stelle durch eine Kopie ersetzt und in das germanische Museum gebracht; die Bildwerke sind teilweise schon stark zerstört, lassen aber immer noch ihre einstige Schönheit erkennen.

Das aus dem ersten Stockwerk hervortretende Chörlein ruht an einem starken Pfeiler und wird von fünf Seiten des Achtecks gebildet; vor den freien Ecken stehen Fialen. Von den dazwischen liegenden Flächen wird das unterste Drittel durch Reliefs ausgefüllt, der Rest durch masswerkgeschmückte Fenster. Die dargestellten Szenen beziehen sich alle auf Maria; es sind von rechts nach links: die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, der Tod und die Krönung Mariens. Die Entstehungszeit des Werkes fällt ungefähr mit dem Sebalder Chore zusammen, der ja 1366 begonnen wurde; man wird wohl mit dem Neubau des Pfarrhauses nicht lange gewartet haben. Das Masswerk der Fenster stimmt annähernd mit dem des Chores überein, ist allerdings strenger als jenes, vor allem fehlen ihm noch die Ansätze der Fischblasen. Beides sind wohl Werke einer Bauhütte.

Eine selbständigere Stellung dagegen nehmen die Reliefs ein; sie sind bedeutsam, namentlich im Zusammenhalt mit denen am Lorenzer Portale, die ja zweimal die gleiche Darstellung zeigen. Hier können wir die Weiterentwickelung deutlich verfolgen. Auf den beiden schmäleren, senkrecht zur Wand stehenden Endfeldern sind jedesmal nur zwei Figuren wiedergegeben, auf den drei Mittelfeldern grössere Kompositionen. Die Reihe wird begonnen durch die Verkündigung: Maria steht links, der Engel Gabriel steht — abweichend von der Typik, die ihn meistens knieen lässt — ihr gegenüber, und zwar so, dass er

den linken Fuss auf eine Erhöhung stellt und die Schriftrolle über das gehobene Knie herabhängen lässt. Der kleine Zug zeugt von der Selbständigkeit des Meisters und seinem Streben nach grösserer Belebung. Das nächste Feld zeigt die Geburt Christi, die sofort einen Vergleich mit dem Lorenzer Meister erlaubt. Maria liegt auch hier auf einem Lager, dessen korbartig geflochtene Wand wohl auf den Stall Bezug haben soll; sie wendet sich leicht nach rechts, stützt den Kopf auf die rechte Hand und greift mit der linken nach dem rechts von ihr liegenden Kinde — wieder eine reichere Fülle der Bewegungen als auf den Vorbildern, gut durchgeführt und ausdrucksvoll, aber leider stark zerstört. Joseph sitzt wie immer am Fussende des Bettes. Ueber seinem Haupte erblickt man eine, in der Ferne gedachte Felspartie. Auf klippenumgebenen Grasbändern weiden Schafe in verschiedenen Stellungen, oben sitzt der Hirte, ungezwungen sich nach links an einen Felsen lehnend, und weiterhin sieht man einen einzelnen Baum auf der Höhe ragen. Dies Landschaftsbild ist von hohem Reiz, wenngleich viele Feinheiten durch die Verwitterung verloren gingen. An sich hängt dasselbe ja über dem Kopf des Joseph, aber durch den vielgestaltigen Aufbau und den Grössenunterschied der Figuren ist die Entfernung nicht ungeschickt angedeutet. Das ganze erinnert etwas an die später entstandenen Bilder des Hamburger Meisters Bertram, und weicht völlig von dem Herkömmlichen ab. Ganz in das letztere Gebiet gehören aber Ochs und Esel, die über dem Kopfe der Maria, hinter einer schwalbennesterartig an die Wand geklebten Krippe hervorschauen.

Auch das dritte Relief, die Anbetung der Könige, ist ganz typisch, und zwar entspricht es dem zweiten Typus, den ich früher besprochen. Beachtenswert ist dagegen, dass der erste und dritte König dem Lorenzer Meister der Anbetung nachgeahmt sind und zwar bis in Kleinigkeiten. So hat der erste König denselben sechsteiligen Bart, dessen Mittelsträhnen — im Relief ganz zwecklos — an das Gefäss, das er trägt, angelegt sind. Auch der dritte König zeigt nicht nur dieselbe Kleidung, sondern auch dieselbe unsicher in den Knien hängende Stellung. Also wieder ein Beispiel einheimischer Schulentwickelung.

Auf der vierten Platte sehen wir den Tod Mariens. Die Tote liegt nach herkömmlichem Schema auf dem Bette ausgestreckt, hinter ihr steht Christus, die Seele in Kindesgestalt auf dem Arm tragend; auf jeder Seite von ihm stehen fünf Apostel, die zwei letzten sitzen an den beiden Enden des Bettes. Bemerkenswert sind hier einige, wenn auch schwache Versuche der Raumgestaltung. So sind die hinteren Füsse des Bettes höher gestellt als die vorderen, gleichsam um den Eindruck einer Verkürzung hervorzurufen. Von den Aposteln stehen vier hinter den anderen, ihre Köpfe ragen etwas über die Linie der übrigen empor; Einförmigkeit des Umrisses ist dadurch glücklich vermieden. Die Köpfe scheinen manche individuelle Züge aufgewiesen zu haben und unter sich sehr verschieden gewesen zu sein; der heutige Zustand lässt dies leider nur noch undeutlich erkennen.

Die fünfte Darstellung, die Krönung, ist die gleichgültigste. Christus sitzt neben Maria, deren Arme abgebrochen sind, auf einer Bank und setzt ihr die Krone aufs Haupt. Fein beobachtet ist auch hier die leichte Rückenbiegung der Gottesmutter.

Es ist kein Meister erster Grösse, den wir hier vor uns haben, wohl aber ein Mann, der in seiner Weise an dem Fortschritt seiner Zeit teilnahm. Drüben am neuen Chor der Sebalderkirche fanden wir, dass der Stil der Konsole altertümlich, der Ideenkreis fortschrittlich war. Hier ist der Ideenkreis uralt, das hergebrachte Schema beherrscht ihn. Neu aber ist, wie der Meister dieses Schema umgestaltet und bereichert. Nirgends wird von den Hauptsachen der herkömmlichen Komposition abgewichen, aber die Einzelheiten werden nicht der Vorlage entnommen, sondern dem Leben abgelauscht.

Ueber den Stil lässt sich infolge der Verwitterung nichts mehr sagen; so muss es im Ungewissen bleiben, ob der Meister zu dem Kreise der an der Kirche beschäftigten gehört. Ein Nürnberger war er sicher, dafür zeugen die oben erwähnten Beziehungen; und so beweist er uns wieder, wie rasch und wie reich sich die junge Schule entwickelte.

c) Die Standbilder im Chorumgang.

Einen Abschnitt über die Standbilder im Innern des Chores an die «Sebalder Werkstatt» anzufügen, ist vom streng kritischen Standpunkt aus mehr als anfechtbar. Von der grossen Zahl von Werken, die heute in den Pfeilernischen des Chorumganges, in Fensterhöhe paarweise aufgestellt sind, ist nur ein Teil für die Kirche gemacht, und auch von diesen die meisten in späterer Zeit. Sehr viele dagegen sind offenbar erst nachträglich als Raumfüllung dort aufgestellt worden, vielleicht unmittelbar vor der Reformation, denn manche Figuren zeigen schon den ausgearteten, an Barock gemahnenden Stil der späten Veit Stoss-Sehule. Nur der rein äusserliche Umstand des Aufstellungsortes rechtfertigt also hier eine Besprechung der ältesten unter diesen Standbildern.

Es sind nur fünf an der Zahl, die in Betracht kommen. Unter diesen sind nun zwei in erster Linie hervorzuheben, da sie möglicherweise für ihren jetzigen Platz gemacht sind; bei ihnen allein passen nämlich die Plinten auf die Konsole. Das erste ist ein bärtiger Mann mit einem Kirchenmodell — wohl Sebaldus — am ersten Pfeiler links, das andere ein bartloser Jüngling links über dem Sakramentshäuschen. Ein Vergleich beider ergibt sofort, dass sie keiner einheitlichen Werkstatt entsprossen sein können — von Künstlern kann bei den schwachen Arbeiten überhaupt nicht die Rede sein. Der Sebaldus ist sehr altertümlich, Haar und Bart sind völlig symmetrisch, die Biegung ist so stark, dass der Körper nach rechts überhängt. Die Falten sind wenig entwickelt, die Säume kleben. Bei dem Jüngling dagegen sind die Haare in nicht mehr ganz symmetrischen Locken geordnet. Die Querfalten pauschen etwas, die Längsfalten biegen sich am Saume im stumpfen Winkel ab. Die linke Hand versucht eine schüchterne Bewegung nach der Schulter, dabei kommt der Arm nicht vom Körper los. Der Stil erinnert an den Lorenzer Meister der Nordpforte.

Bedeutender sind zwei andere Standbilder, Petrus und Paulus, über dem Petersaltar. Offenbar gehören sie zu diesem und daraus können wir einige Schlüsse ziehen. Der Petersaltar

war nämlich — wenigstens der ursprüngliche, nicht der heutige von 1486 — der Hauptaltar des Westchores. Sein dortiger Nachfolger, der Katharinenaltar, stammt von 1453; um diese Zeit wird also der Altar und mit ihm das Standbilderpaar hierher versetzt worden sein; das letztere kann übrigens nicht aus dem Westchor stammen, da dort gar keine Konsole vorhanden sind.

Die beiden Figuren haben manche tüchtige Eigenschaften, namentlich Paulus. Er steht gerade da, den Kopf in glücklich erfasster Bewegung nach links wendend. Die Hände mit Schwert und Buch sind vom Körper frei, ebenso wie der darüber fallende Mantel, aber die Unterarme sind zu kurz geraten. Der Kopf ist länglich und überall gerundet; an dem kahlen Scheitel hängt eine kleine Stirnlocke, über den Ohren pauscht sich das Haar; die Brauen sind gerunzelt; der Bart besteht aus einer Anzahl symmetrischer Locken. Weit schwächer ist Petrus. Der Körper ist stark ausgebogen, die Hände mit zwei Schlüsseln und einem Buche kommen sehr ungeschickt aus dem Mantel hervor, ohne Rücksicht auf die mögliche Bewegung der Arme. Der Kopf rundet sich gleichfalls. Die Stirne ist in Längs- und Querfalten gelegt, nur die Augenbögen bleiben glatt; Haar und Bart umrahmen das Gesicht in krausen Löckchen, auch der Schnurrbart ist mehrfach aufgekräuselt; der Ausdruck wird dadurch fast komisch. In Einzelheiten, wie Augen und Hände, stimmen beide Bildwerke völlig überein. Die pauschenden Querfalten und die sich loslösenden Gewandsäume lassen annehmen, dass sie erst in den zwei letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts entstanden sind.

Ganz nichtssagend ist eine fünfte Figur, ein bärtiger Mann am dritten Pfeiler links. Er steht eigentlich in der Mitte zwischen altem und neuem, symmetrischer Bart und unsymmetrischen Locken, klebende und freie Säume stehen nebeneinander. Von Ausdruck oder besserer Durchbildung im Einzelnen ist nichts zu finden. Obwohl er für die Nische viel zu klein ist und nicht auf das Konsol passt, also erst nachträglich an seinen Platz kam, wird er doch nicht lange nach der Bauvollendung entstanden sein.

ZWEITER TEIL.

I.

ALLGEMEINES.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts machen sich gewisse Merkmale in der Bildnerei geltend, welche wie Vorzeichen jenes grossen Umschwunges in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts aussehen. Freilich sind es keine Anfänge jenes Umschwunges, es sind nur gewissermassen Versuche, teilweise misslungene Versuche zu etwas neuem, und der wirklich neue Stil tritt nachher doch in den schärfsten Gegensatz zu ihnen.

Die Bildnerkunst des Mittelalters hat, seit ihren ersten Anfängen in der Provence, in Burgund und in Sachsen, einen einheitlichen und ununterbrochenen Entwickelungsgang genommen, der später, in der Entwickelung der Renaissance vom 16. bis 18. Jahrhundert, seine Parallele findet. Sie hat zuerst eine Reihe monumentaler Werke geschaffen, um sich schliesslich, ihrer dekorativen Aufgaben klarer bewusst, ganz der Baukunst als Gehilfin unterzuordnen. Nur zwei Zweige hielten sich unabhängig: die Grabplastik und die Kleinplastik. Die erstere, die besonders am Rhein Werke von hoher Bedeutung geschaffen, blieb in Nürnberg ziemlich unentwickelt und handwerksmässig. Die letztere dagegen war, wie wir schon mehrmals gesehen, von entschiedenem Einfluss. Das hing wohl auch damit zusammen, dass ihre Erzeugnisse, leicht verschickbar, den an den Ort ihrer Niederlassung gefesselten Meistern von draussen neue Anregung zutrugen.

Die Kleinplastik hat sich zuerst der weltlichen Stoffe, der Minnedarstellung und des Sittenbildes bemächtigt; sie hatte

zuerst sich der Haltung und Bewegung der eleganten Welt jener Tage angeschlossen und so neben der überlieferten Stellung des Heiligen eine neue Auffassung des Menschen geschaffen. Dem konnte sich auch, wie wir schon gesehen, die grosse Bildnerei auf die Dauer nicht entziehen; jedoch waren es nicht die Statuen selbst, sondern die untergeordneten Teile, Reliefs und Konsole, die davon erfasst wurden. Das Dekorative widerstrebte aus seinem Wesen heraus zu sehr der neuen Richtung. Zwei andere Umstände aber kamen dieser entgegen: das Erscheinen selbständiger Monumentalaufgaben und das Entstehen einer nicht fest an die Umgebung gebundenen Bildnerei, wenn man will einer «Atelier-Kunst».

Allein auch hiebei konnte sie ihre Herkunft nach zwei Seiten hin nicht verleugnen. Im Monumentalen blieb sie noch dekorativ, auch die unabhängige Kunst konnte sich von diesem Gedanken nicht ganz losreissen. Dabei dauerte es lange, bis sie über das der Form nach kleine hinauskam; ihre eigentlichen Triumphe feierte die Richtung wieder in der Kleinkunst. Ein Verdienst aber leuchtet dem allen gegenüber hervor: in diese Kleinkunst grosses Empfinden hineingetragen zu haben.

Der leitende Gedanke war, die neue Auffassung des Körpers auch bei ernsten Werken statuarischen Charakters anzuwenden. Aber man blieb auf halbem Wege stehen; ein gesteigertes Gefühl für die Körperlichkeit, das sich in stärkerer Rundung der Figur, und im Freiwerden der Gewandsäume ausspricht, ein Herübernehmen einzelner Bewegungsmotive — dabei blieb es so ziemlich. Zumal bei lebensgrossen Werken brach die alte Anschauung doch immer wieder durch; man suchte nur die gotische Biegung durch Andeutung des gebogenen Spielbeines zu motivieren, oder man gab sie auf — zu gunsten gänzlicher Unbewegtheit. Auch das Gewand bietet in der Anordnung nichts neues, die Parallelfalte herrscht noch vor, die sogenannten «Augen» fehlen gänzlich, Brüche werden erst sorgfältig vermieden, später schüchtern versucht. Haltung wie Kleidung zeigen deutlich, dass in der Bildnerei ebenso wie in der Architektur nur die lotrechte Linie empfunden wurde; die wagrechte war noch kein Bedürfnis, der Sinn für die künstlerische Wirkung der Ueberschneidung fehlte gänzlich.

So entstand ein Stil, der zuerst wohl überraschend aus dem Rahmen des bisher gewesenen hervortreten konnte, in seiner Halbheit aber den Keim zu einem frühen Ende schon von Anfang an in sich trug. Er hat die Bildnerei der dekorativen Befangenheit entrissen, und zuerst wieder Werke geschaffen, die ihre Bedeutung in sich selber tragen. Aber er hat diesen Vorteil nicht auszunutzen verstanden, die völlige Befreiung vom alten Stile, die ungebundene, von keiner überlieferten Stellung abhängige Bewegung hat er noch nicht gebracht.

II.

DER SCHÖNE BRUNNEN.

Zum Ruhme des schönen Brunnens noch etwas sagen zu wollen, wäre schwer; vielleicht kein gotisches Denkmal in ganz Deutschland erfreut sich einer derartigen Volkstümlichkeit. So hat sich auch schon frühzeitig die Kunstforschung mit ihm beschäftigt, freilich zunächst nicht aufklärend, sondern seine Entstehung mit einem dichten Schleier von Legenden verhüllend; erst die neuere Zeit förderte die Wahrheit zutage.[1] Nun sind wir über den Bau selber gut unterrichtet; anders steht es mit den Bildwerken. Nur noch in Trümmern erhalten, die teils ergänzt am Brunnen selber standen, teils in Berlin, teils in einem Hofe des germanischen Museums gesucht werden mussten, waren sie der Beurteilung fast gänzlich entrückt. Ein glücklicher Zufall fügte es, dass eben jetzt, bei einem vollständigen Neubau des Werkes, die Standbilder alle herabgenommen und untersucht worden waren; dabei konnte auch die Zugehörigkeit der anderen Bruchstücke festgestellt werden. Und erfreulicherweise zeigte sich, dass noch genug erhalten ist um eine stilkritische Würdigung zu ermöglichen.

[1] Letzte Zusammenstellung in Architekt Wallraff «Bericht über den Entwurf zur Wiederherstellung des «Schönen Brunnens»», Nürnberg 1898. (Nicht im Buchhandel).

Die Geschichte des Brunnens sei hier kurz wiederholt. Der Bau wurde in den Jahren 1385 bis 1396 ausgeführt. Als Bauleiter erscheint Heinrich der Balirer, (vielleicht identisch mit Beheim). Die Fassung der Standbilder führten Meister Rudolf, Cunz Klügel, wahrscheinlich auch H. Vogel aus. Nach Verneuerungen in den Jahren 1447, 1490, 1540 und 1587, wurde der Brunnen im Jahre 1821—24 wiederhergestellt, wobei der grösste Teil neu gemacht wurde. Gegenwärtig ist ein vollständiger Neubau in Ausführung.

Die Form des schönen Brunnens ist wohl allgemein bekannt. Aus einem achteckigen Brunnentrog steigt auf achteckiger Basis eine Turmpyramide in drei Geschossen, die in einem spitzen Helme endet. Nur die Bildwerke, die sich daran befanden, interessieren uns hier. Im Untergeschoss standen an jedem der acht Pfeiler zwei Figuren, auf Konsolen unter Baldachinen; es sind die sieben Kurfürsten, ferner die bekannten drei besten Christen, Juden und Heiden. An den Konsolen waren Brustbilder in Zeittracht immer ein Mann und eine Frau gepaart. Ueber den Standbildern befand sich an jedem Pfeiler ein Konsolköpfchen. Im Mittelgeschoss standen am entsprechenden Platze acht Statuen von Propheten. Endlich trug jede Ecke des Wassertroges die sitzenden Bilder eines Evangelisten oder Kirchenlehrers nebst einem Schüler, von denen auch nicht ein Rest mehr vorhanden ist.

Schon Bergau [1] erkannte, dass die Bildwerke nicht von gleicher Güte seien und mehreren Händen entstammen müssen. Allein er verfolgt diese Erkenntnis nicht weiter. Bode [2] glaubt hier einen «den meisten Kirchenskulpturen entschieden überlegenen Künstler» zu finden; er urteilte wohl hauptsächlich nach den drei, in Berlin aufbewahrten Prophetenköpfen. Keiner von beiden scheint in der Lage gewesen zu sein, diese Köpfe mit den alten Heldenköpfen, und vor allem mit den Konsolen vergleichen zu können. Ein solcher Vergleich aber zeigt deutlich, dass wir es hier mit zwei verschiedenen, ausgesprochenen Künstlerpersönlichkeiten zu tun haben, von denen der eine die

[1] Der schöne Brunnen, Berlin 1871.
[2] A. a. O., p. 93.

Propheten, der andere die Helden und Konsole geschaffen. Der erste ist, bei all seiner Trefflichkeit, noch stark im alten Stile befangen, während im zweiten uns ein wirklich neuer entgegentritt. Freilich kam ihm schon die Aufgabe entgegen, die ihm weltliche, von keinem überlieferten Typus beherrschte Darstellungen übertrug; allein er hatte auch das Können dieser Aufgabe vollkommen gerecht zu werden.

Noch ein Wort zur Person des Erbauers. Nachdem der gute alte «Sebald Schonhofer» endgültig ins Reich der Fabel gewandert war, pflegte man in Heinrich dem Balirer den Künstler der Standbilder zu mutmassen; ein Teil derselben konnte Gesellenarbeit sein. Aus seiner Identifizierung mit Heinrich Beheim konnte ein Schluss auf seine Herkunft abgeleitet werden, er war ein Schüler der Prager Kunst. Nun bin ich gegen Prager Einflüsse sehr skeptisch; die führenden Geister dort stammten fast alle von auswärts, und Böhmen blieb wohl bis zum Ende des Jahrhunderts der empfangende Teil. Allein alle diese Aufstellungen als Tatsachen genommen — welcher unserer beiden Meister ist nun Heinrich Beheim? Es wäre Dilettantismus, ihn mit dem einen oder dem anderen zusammenzuwerfen. Zudem ist das Baugerüste an dem Brunnen so vielfältig und so den Gesamteindruck beherrschend, dass es schon einen Meister für sich erfordert haben mag. So tun wir am besten, Heinrich den Balirer ganz aus dem Spiele zu lassen, und uns mit zwei Namenlosen zu begnügen.

a) Der Meister der Propheten.

Das obere Geschoss des Schönen Brunnens umgaben ursprünglich acht etwa halb lebensgrosse Figuren: Moses, Esaias, Jeremias, Ezechiel, Daniel, Hosea, Joel und Amos. Heute sind von alledem nur drei guterhaltene Köpfe im Museum in Berlin, und ein stark verstümmelter Kopf sowie drei Torsen im germanischen Museum geblieben. Allein einem gütigen Zufall ist es zu danken, dass uns wenigstens von einem der Propheten, von Jeremias, so Kopf wie Torso erhalten sind, freilich in getrennten Museen, so dass uns nur der zusammengesetzte Gypsabguss eine Vorstellung des Bildwerkes geben kann.

Der Prophet steht, leicht nach rechts ausgebogen, geradeaus

blickend da, ein mächtiger Mantel umhüllt ihn und wirft vor dem Leibe einige leicht pauschende Querfalten. Die ganze Gestalt ist gedrungen, der Kopf sitzt ziemlich tief in den Schultern, der lange Bart und der noch über das Haar gezogene Mantel verdecken den Halsansatz vollständig. Die dicht an den Körper gelegte linke, liegt auf einem Spruchband, die rechte, von der nichts mehr erhalten ist, trug nach dem Reindelschen Kupferstich eine Keule.[1] Auch die Beine vom Knie abwärts sind verloren. Die ganze Bewegung der Figur ist noch unfrei, die Gewandsäume kleben, die Arme kommen nicht vom Körper los. Die Hand ist plump, die Finger lang, aber stumpf, die Gelenke kaum angedeutet. Auch der Bart ist noch von weitgehender Ebenmässigkeit, dabei sehr eingehend durchgearbeitet, in wellig verlaufende Strähnen geteilt, in denen wieder die einzelnen Haare durch Linien dargestellt sind. Im Gesicht ist das Flächenhafte vollständig verschwunden. Die Nase ist spitz und schmal, stark vorspringend und an der Stirne tief eingesattelt, die Augenbögen sind scharf, die Backenknochen heraustretend, die Wangen etwas eingefallen. Die Lidfalten werden durch harte parallele Linien dargestellt, das Uebergreifen des Oberlides ist noch nicht beobachtet. Ueberhaupt ist der Gesamteindruck ein etwas harter; die einzelnen Teile sind so scharf umrissen und so selbständig herausgearbeitet, dass sie die Einheitlichkeit bis zu einem gewissen Grade zerreissen. Andererseits darf man nicht vergessen, welch grosser Fortschritt schon in der Möglichkeit einer solchen Modellierung liegt, und wie leicht die Freude an diesem neuen Können den Künstler zu Uebertreibungen hinreissen konnte.

Was von Jeremias gesagt ist, kann mit wenig Aenderungen auch von den übrigen Bruchstücken gelten. Bei dem zweiten Torso, dem des Ezechiel, liegt die rechte Hand auf dem Spruchbande; die linke fehlt, hat aber sicher nicht so ausgesehen, wie auf dem Reindelschen Stiche. Faltenwurf und Form der Finger stimmen mit dem oben beschriebenen überein. Bei den übrigen Köpfen ist der Typus vollständig gleich, nur in den Bärten liegen Abweichungen; ein Individualisieren hat der Meister noch

[1] Wahrscheinlich war es eine Rute.

nicht versucht. Charakteristisch ist besonders der Berliner Kopf mit dem Knoten vor der Stirne (Joel), dessen kurzer Bart in einige spiralartig gedrehte Spitzen ausläuft. Beachtung verdient noch der dritte Torso, von dem nur der mittlere Teil des Leibes mit einer Hand erhalten ist; er zeigt gerade den Lauf der Querfalten, die hier besonders kräftig hervortreten.

Die Brücke von hier zurück zu den älteren Werken scheint auf den ersten Blick schwer zu finden. Auf keines derselben könnte man den Finger legen, und sagen: hier sind die Ansätze dieser Kunst, hier muss der Meister gelernt haben. Trotzdem ist die einzige Möglichkeit, anzunehmen, dass er aus der bisherigen kirchlichen Bildnerkunst herausgewachsen. Im Grunde genommen sind es ja wieder dieselben Prophetentypen, die wir am Lorenzer Portal gesehen, dieselben Stellungen, dieselben zerzausten, phantastischen Bärte, dieselben grossen Mäntel. Und das Aufgeben des Flächenhaften, die weichere und eingehendere Modellierung fanden wir dann in ihren Anfängen beim Meister der Nordpforte, dessen stumpfe, hässliche Gesichter freilich mit der kühnen Profillinie unseres Meisters wenig zu tun haben. Eine Art Uebergang zwischen dem Lorenzer Portal und dem Schönen Brunnen bildet vielleicht ein Prophet an der Morizkapelle, der übrigens in seiner überstarken Biegung zu den bedenklichsten Nürnberger Leistungen jener Zeit gehört.

Weiter ist in Betracht zu ziehen, dass gerade hier wieder eine Bestätigung für die oben behauptete Ueberlegenheit der Kleinplastik vorliegt. Die Standbilder sind, wie schon erwähnt, nur etwa halb lebensgross. In dieser Grösse bilden sie die Mitte zwischen Kirchenbildwerken und Kleinkunst, und konnten sich an letztere hinsichtlich feiner Ausführung viel enger anschliessen. Endlich halte ich es für sicher, dass der Propheten-meister von dem viel bedeutenderen Heldenmeister beeinflusst war; die Profillinie und die Form der Nase ist bei beiden fast gleich, während die Auffassung des Kopfes, das Grundprinzip ihrer Kunst, sie völlig scheidet.

Nach Bergau erhielt 1393 H. Vogel «wahrscheinlich für bemalen und vergolden der Propheten» 3 Pf. Heller. Die Richtigkeit dieser Angabe vorausgesetzt waren dieselben also schon vorher entstanden. Sicher können wir den Beginn der Arbeit noch in die

achtziger Jahre hereinrücken; da wir eine Tätigkeit der Lorenzerwerkstatt noch nach 1370 voraussetzen können, so ergibt sich zeitlich der unmittelbare Anschluss an den Meister der Nordpforte.

b) Der Meister der Helden.

Noch schlimmer als dem vorbesprochenen Künstler hat das Geschick dem Manne mitgespielt, der die Kurfürsten und Helden im Untergeschoss geschaffen. Von 16 Standbildern und 24 Konsolen sind uns nur drei Halbfiguren, zwei Torsen, drei Köpfe und fünfzehn Konsole erhalten. Und dies wenige war, die Torsen ausgenommen, am Brunnen, ergänzt und zwischen neues eingekeilt, für das Urteil so gut wie verloren. Erst jetzt erleben wir hier eine Auferstehung eigener Art, die Auferstehung eines Meisters, der nicht nur in Nürnberg, sondern in ganz Deutschland als der besten einer gelten muss, und jetzt erst sehen wir zugleich, dass wir, ohne es zu wissen, seine Kunst schon längst wie ein Rätsel angestaunt in dem wundervollen St. Georg des Berliner Museums, der lange Zeit als Porträt Karls IV. galt.

Wie oben erwähnt, standen am Untergeschoss an jedem Pfeiler zwei Standbilder. Sie scheinen schon früh durch die Nähe des Wassers gelitten zu haben. Nach Bergau wurden schon in den Jahren 1540 und 1541 mehrere Standbilder teilweise oder ganz neu gemacht. Und in der Tat fanden sich auch zwischen den Arbeiten von Bandel und Burgschmiet, den Bildhauern Reindels, und den alten Resten noch Teile, die keiner von beiden Gruppen zuzuweisen sind, vielmehr in manchen Kleinigkeiten eine Hand der Frührenaissance zeigen. Ursprünglich sind noch: der Kurfürst von Trier bis in die Mitte des Schienbeines, die Arme zerstört; der Kurfürst von Köln (?), ebensoweit erhalten, mit einem Arme; der Kopf des Kurfürsten von Sachsen, dessen Körper bis zum Knie aus dem 16. Jahrhundert, die Füsse von der Reindelschen Verneuerung stammen (gerade Sachsen wird im Jahre 1540 herabgenommen und umgestellt); der Kopf des Königs Artus; der Oberkörper Gottfried von Bouillons — diese sämtlich bis vor kurzem am Brunnen, jetzt im Germanischen Museum; endlich schon länger in diesem Museum der stark verstümmelte Kopf Alexanders des Grossen

(oder eines andern Heiden), und die Torsen von Böhmen und Brandenburg (letzterer, der gleichfalls 1540 herabgenommen, in seiner Originalität vielleicht anfechtbar).

Nur bei einem der Standbilder, bei Trier, ist die Figur annähernd ganz und gut erhalten. Der Kurfürst steht leicht gebogen, die Beine etwas gespreizt, die Knie durchgedrückt, eine Vorahnung jener, wohl durch Plattenpanzer und enge Hosen hervorgerufenen breiten Stellung, die im 15. Jahrhundert die gezierten Bewegungen des 14. ablöst. Uneingedenk seines geistlichen Standes trägt er eine Rüstung, von der die anscheinend ledernen, mit vielkantigen vorne spitzen metallenen Kniekappen versehenen Beinschienen, ein Teil des Brustpanzers, und die aus Kettenwerk bestehende Halsbrünne sichtbar, der Rest unter einem grossen Mantel verborgen ist; nur die Mitra auf dem Haupt kennzeichnet den Bischof. Die linke hielt jedenfalls, gleich den anderen, ein Fähnlein. Unter der Mitra tritt kurzes, krausgelocktes Haar hervor, ein kurzer runder Bart umrahmt das Gesicht. Die Brauen sind hochgezogen, sodass sie in stumpfem Winkel sich umbiegen und gegen die Nasenwurzel schärfer heraustreten. Die Augen liegen sehr tief, von ihren äusseren Winkeln läuft eine scharfe Falte über die Schläfe hin. Die Nase ist stark eingesattelt. Die Wangen sind eingefallen und lassen die runden Backenknochen deutlich hervortreten. Ueber die Stirne laufen der Breite nach mehrere Furchen. Der Mantel zeigt noch Reste von sehr herausgearbeiteten Querfalten und vorn einen merkwürdigen spiralartig sich aufrollenden Saum. Das Gesicht hat einen nachdenklich sorgenvollen, beinahe verhärmten Ausdruck — ein persönlicher Zug, der plötzlich die Typik durchbricht.[1]

Dieser persönliche Zug ist ein durchgehendes Kennzeichen des Meisters, in ihm liegt ein Teil seiner Grösse. In der Stellung ist der Wechsel ein geringer gewesen, was sich schon aus der Aufgabe ergibt. Auch das zweite fast ganz erhaltene Standbild, der Kurfürst von Köln, hat dieselbe Haltung und Kleidung.

---

[1] Am Mantel, in der Höhe des Knies, befindet sich ein Steinmetzzeichen

Sein bartloses Gesicht hat im Aussehen etwas breit-behagliches; es ist ziemlich rund und voll, ohne dick zu sein. Die Stirn ist hoch, die Augen liegen mässig tief, von den äusseren Augenwinkeln gehn kleine Falten aus, ebenso wie von den Nasenflügeln. Die Winkel des breiten Mundes sind wie lächelnd leicht

5. Schöner Brunnen. König Artus.

emporgezogen, die Lippen dabei ziemlich schmal. Die Haare treten pauschend unter der Mitra hervor und fallen in dichten Löckchen bis in die Höhe des Mittelohres. Der erhaltene linke Arm, der die Fahne hielt, ist bei gebogenem Ellenbogen frei vorgestreckt, alle Einzelheiten an ihm und der Gewandung sind jedoch völlig verwittert.

Auch die Halbfigur des Gottfried von Bouillon stimmt mit

diesen beiden überein, nur trägt er auf dem Haupte eine Krone mit vier lilienartigen Blättern und einem Bügel. Die Haare fallen zu beiden Seiten des Kopfes in dichten Strähnen bis über das Ohr herab, der Vollbart endet in zwei kurze Spitzen. Die hohe Stirne ist glatt, die Augenbögen ziemlich gerade, der Blick erscheint von klarer offener Ruhe, und dabei entschiedener Strenge.

Ihm am ähnlichsten ist sein Gefährte Artus, von dem nur sein prächtiger Kopf erhalten blieb. Er trägt gleichfalls die Lilienkrone; das dichte Haar fällt in Locken etwa bis zum unteren Ohrende, der Vollbart ist wenig verschieden, nur der Schnurrbart kühner gegen die Wangen hinausgestrichen. Die Brauen sind scharf zusammengezogen und gerunzelt, das Auge liegt dadurch in tiefem Schatten, — Züge ernster, leicht erregter Beobachtung.

Am ausdruckslosesten sind die Köpfe von Sachsen und Alexander. Der erste trägt den Kurhut, unter dem kleine krause Löckchen hervorquellen. Der Bart ist kurz und breit, in der Mitte geteilt, das Kinn tritt etwas zurück. Die Augenbögen sind ziemlich gerade, das Auge liegt flacher als bei den anderen. Alexander[1] trägt einen turbanartigen Kopfputz; der breite in symmetrische Locken geteilte Bart ist grossenteils zerstört, ebenso Nase und Brauen. Aus diesen Trümmern ist nicht mehr viel zu schliessen; es scheint, dass der Stil altertümlicher und gebundener war, als bei den vorbesprochenen Werken, vielleicht absichtlich, um den Heiden der grauen Vorzeit zu bezeichnen.

Ueber die Körperhaltung gibt der Torso von Böhmen einigen Aufschluss. Der um die Schultern gelegte Mantel teilt sich nach beiden Seiten. Der Oberkörper ist ziemlich rund, die Brust vorgewölbt, die Taille liegt ziemlich hoch und ist sehr stark eingeschnürt, der Teil von da bis zum Knie ist dadurch unverhältnismässig lang. Die Rüstung besteht aus einem Plattenpanzer bis zur Hüfte, von da abwärts einen geschnürten Lederkoller, unter dem ein Kettenhemd sichtbar wird. Ueber der rechten Schulter hängt ein mit viereckigen Buckeln beschlagenes

[1] In gleichzeitigen Miniaturen erscheint Alexander stets bartlos; die Zuteilung ist also nicht sicher, wiewohl auch Reindel diesen Typus seinem Alexander zugrunde legte. Dass der Kopf einem Heiden gehörte, beweist der Turban.

Bandelir, noch weiter oben ein schwer deutbares Band mit der Inschrift: «ich hov aueg».[1] Der gleichfalls buckelbeschlagene Schwertgurt hängt sehr tief, nahe dem unteren Rande des Kollers.

Schon oben wies ich auf gewisse Verwandtschaften mit dem Meister der Propheten hin, so die gleiche Profillinie und die Form der Nasen. Aber eines trennt die beiden Bildner himmelweit: der Sinn für das Ganze, das Zusammenfassende, der uns im Stile der Heldenköpfe entgegentritt. Hier ist nichts von dem auseinanderreissen einzelner Partien, nichts von der Freude an der Teilarbeit zu finden. Eine ausgesprochene Gesamtauffassung beherrscht das schmale Eirund der Gesichter, die Wangen sind einheitlich gerundet, die Stirne geht unmerklich in die Schläfen über, jede trennende Linie ist sorgsam verwischt. Selbst das Haar und besonders die Bärte sind in einem behandelt, die Haare nur durch eine Art Gravierung angedeutet, der Ansatz nie scharf eingesetzt. Das gibt den Köpfen jene unbeschreibliche Weichheit, jenen Eindruck von Leben, den keines der früheren Werke hervorzurufen vermochte.

Das alles passt auch auf den St. Georg des Berliner Museums,[2] der von einem Hause in Nürnberg, in der Nähe der Sebaldekirche, stammt. Leicht geschwungen, mit etwas gespreizten Beinen steht der Heilige da, die wagrecht vorgestreckte rechte hielt früher wohl die Lanze, die linke liegt auf dem kleinen, viereckigen Schild, der, nach Farbresten zu schliessen, einst sein Wappenbild, das rote Kreuz, trug. Der Kopf ist ein wenig nach rechts gewandt; er trägt eine Mütze mit einem Reif, an dem vorne drei Nägel befestigt sind; das krause Haar häuft

---

[1] Früher als «Schonhover» gelesen!

[2] Die frühere Ansicht, es sei ein Bildnis Karls IV. begründet Bode mit «individueller Physiognomie» und Gleichheit der Züge «mit einer Kaiserfigur des Schönen Brunnens». Erstere ist allen Standbildern unseres Meisters gemeinsam; unter letzterer können nur Artus oder Gottfried gemeint sein, nicht Böhmen, dessen Kopf ganz neu ist. Die Kurfürsten am Schönen Brunnen sind sicher keine Bildnisse, anderenfalls aber müsste Wenzel dort stehen, nicht Karl IV. Der Reif mit den drei Nägeln kann höchstens auf die lombardische Krone bezogen werden, die Karl IV. meines Wissens nie getragen. Uebrigens bedeuteten solche Standbilder an Häusern stets, dass das Haus unter dem Schutze dieses Heiligen stehe; die Anbringung des Kaisers wäre ganz widersinnig. Abbildung des Standbildes bei Bode, a. a. O., S. 95.

sich über den Ohren zu dicken Pauschen, ein hängender Schnurrbart und kurzer zweispitziger Vollbart umgeben Mund und Kinn. Die Stirne ist glatt, die Brauen verlaufen in flachem Bogen, die Augen liegen tief; der Blick hat etwas abwartend-beobachtendes («verschlagen», wie Bode meint, scheint mir zu viel).

Dieses Standbild ist das einzige, bei dem wir an einem Werke unseres Meisters die Gesamtwirkung beobachten können. Trotz des zu hohen Hüfteinschnittes und des dadurch zu langen Unterleibes ist diese trefflich zu nennen. Die ganze Gestalt erscheint schlank, die durch Haltung der Schultern und Hüften, sowie die etwas ungleiche Beinstellung verursachte Biegung erweckt den Eindruck des Geschmeidigen. Die Bewegung der Arme löst sich frei vom Körper los. Beachtenswert sind die Hände, die einzigen erhaltenen des Meisters. Obwohl in kurzen Stulphandschuhen steckend, sind sie gut herausgearbeitet, vor allem die Fingergelenke richtig modelliert. Uebrigens muss das Werk etwas jünger sein als der Schöne Brunnen, da an der Rüstung schon eiserne Beinschienen (Plattenschienen) deutlich erkennbar sind.

Sind diese Standbilder auch das grossartigste, was der Meister geschaffen, so erschöpfen sie doch sein Wesen durchaus nicht; auch das liebliche und zierliche war ihm nicht fremd, das zeigen die Konsole. Wie oben erwähnt, stand jeder der Helden auf einem kopfgeschmückten Konsol, sodass deren zwei an jedem Pfeiler sich befanden, stets ein männlicher und ein weiblicher Kopf gepaart. Eines derselben stammt von einer Verneuerung, eine greuliche Fratze mit schiefer Nase und verzerrtem Maule; die übrigen sind ursprünglich. Man erzählte schon im sechzehnten Jahrhundert, es seien Feinde Nürnbergs, wie Eppelein von Gailing, der Räuber Schramm u. a. dargestellt. Das beruhte wohl teils auf Verkennung der Tracht, besonders der phantastischen Hüte, die wir ja auch z. B. auf dem Genter Altar sehen, teils auf der schon früh entstandenen Meinung, die Gotik habe durch Anbringung von Fratzen unter Heiligen u. dgl. den Sieg über das Böse versinnbildlichen wollen — ein Mystizismus, der dem schmuckfrohen 14. Jahrhundert ganz ferne lag. Auf eine andere Meinung bringt mich Bergaus Bericht, man habe früher Nürnberger Patrizierwappen über den Konsolen gesehen.

Nicht unmöglich, dass wir in all diesen Köpfen Stifterbildnisse vor uns haben, deren Träger sich wohl niemals mehr ermitteln lassen.

Es ist dasselbe Zeitbild wie am Sebalder Chore, das sich vor uns entrollt, dieselbe Freude und Lebenslust, die uns entgegenlacht. Wohl schieben sich auch ernstere Leute dazwischen, prächtige Charakterköpfe voll Würde, wie der bärtige Mann mit dem grossen aufgeklappten Hut und neben ihm die Frau, deren Gesicht von dem dicht um Haare, Wangen und Kinn gelegten Tuch umschlossen wird. Noch eine andere erscheint so matronenhaft verhüllt, während ihr bartloser Partner barhaupt seinen wallenden Lockenschmuck trägt. Aber dann, wie reizend die junge Frau, deren Löckchen zu Seiten der Wange so kokett unter der spitzen Flügelhaube hervorlauschen! Oder die Frau mit dem Rüschenhäubchen, das den halben Scheitel freilässt und dem bis unter die Brust ausgeschnittenen Kleide, deren Gespons mit seinem vorne spitz sich öffnenden grossen Hute, seinem zweispitzigen Vollbart und seinem Hals und Schulter bloslassenden Rocke recht verwegen dreinschaut! Und schliesslich, die Perle aller Konsole, der bartlose Jüngling mit der Mütze auf den wallenden Locken und neben ihm das Mädchen, den Rosenkranz im reichen, offenen Haare, das seinen jungen Busen so keck zur Schau trägt, als wollte sie die Sinnenfeindschaft der vergangenen Zeiten in die Schranken fordern! Wahrlich, das Geschlecht, das sich so offen seiner Körperschönheit freute, war auch reif, einen Künstler von so eigener Grösse zu erzeugen!

Wollte ich den Stil der Konsolköpfe erörtern, ich müsste alles wiederholen, was ich oben bei den Helden gesagt habe: dieselbe Weichheit, dieselbe Lebendigkeit, derselbe Sinn fürs Ganze hier wie dort. Zweifelhafter kann man bei dem einzig erhaltenen Köpfchen von der oberen Konsolreihe sein, das die Weichheit schon bis zum verwaschenen und ausdruckslosen zeigt. Immerhin steht es dem Heldenmeister näher als dem der Propheten.

Woher kam unser Meister, wo hat er gelernt? Eine sichere Antwort wird sich hier kaum geben lassen. Anklänge finden wir da und dort; die Konsole des Sebalder Chores können ihn

angeregt haben, der Madonnentyp des Meisters der Anbetung ist vielleicht eine Vorahnung seiner Modellierungsweise; nicht unerwähnt sei ein bis zur Unkenntlichkeit verwittertes Konsolköpfchen an der Fassade der Lorenzerkirche, das in der Art wie es eingefügt ist, ähnlich erscheint. Alles in allem müssen wir aber sagen: sein Stil ist seine ureigenste Errungenschaft.

Zu seiner Datierung noch folgende Anhaltspunkte: im Jahre 1392 kommen (nach Bergau) grössere Summen für Bemalung der Standbilder in den Baurechnungen vor. Um diese Zeit waren die Helden und Konsole jedenfalls schon vollendet. Der Berliner St. Georg ist, wie erwähnt, aus Gründen der Tracht wohl erst nach dem Jahr 1400 zu setzen. So steht der Meister der Zeit nach, genau an der Wende der beiden Jahrhunderte, in der Kunst des alten fussend, aber doch schon von der Ahnung neuer Wege erfasst, von neuem Wollen und zum Teil schon neuem Können beseelt.[1]

Hier mag noch ein Werk Erwähnung finden, das allein unter allen derartigen eine gewisse Verwandtschaft mit dem Heldenmeister besitzt, wenn es ihm auch an Grösse weitaus nachsteht. Es ist der Engel von dem Hause Burggasse Nr. 1, der jetzt im Germanischen Museum aufgestellt ist. Er steht aufrecht da, die linke Hüfte ausgebogen, den Kopf etwas gegen die linke Schulter geneigt. Die Kleidung besteht aus einem langen Unterkleid und einem Mantel, der durch eine grosse rautenförmige Schliesse vor der Brust zusammengehalten wird; das Haupt bedeckt eine Krone mit lilienförmigen Blättern. Unter dieser tritt das dichte Haar in kleinen spitzen Löckchen hervor. Die Stirn ist hoch und glatt, das Auge liegt ziemlich flach, die Brauen sind gerade. Die kleine Nase beginnt ziemlich breit und endet etwas aufgestülpt. Die Lippen sind auffallend fleischig. Im ganzen zeigt das Gesicht dieselbe Neigung zur Weichheit und Zusammenfassung, auch vielfach dieselben Einzelformen wie der Heldenmeister. Die Unterarme sind wagrecht vorgestreckt, die Hände fehlen. Der Mantel ist aufgeschürzt und

[1] Erst nachdem ich diese Zeilen geschrieben (Frühjahr 1901), kam mir der Aufsatz Dr. Richard Grundmanns im Anzeiger des germ. Mus. 1900, IV. zu Gesicht. Es freut mich, feststellen zu können, dass der Verfasser desselben im wesentlichen zum gleichen Ergebnisse gelangt ist, wie ich.

unter beide Arme geklemmt, er bildet dadurch sehr starke Querfalten. Auch das erinnert wieder an den Heldenmeister. Aber die grosse Figur ist schwächer, die Bewegung ist unfreier, der Ausdruck ist viel weniger ausgeprägt als bei diesem. Deshalb möchte ich das Standbild doch nicht als eigenhändig bezeichnen, sondern nur als eine Gesellen- oder Schularbeit — freilich die einzige, die wir noch besitzen.

III.

DIE SCHULE DER TONBILDWERKE.

Als die Krone, oder wenigstens den Mittelpunkt der älteren Nürnberger Bildnerschule kann man wohl eine Anzahl kleiner Bildwerke aus Ton bezeichnen, deren Entstehungszeit eine Spanne von mehreren Jahrzehnten umfasst. Es sind durchweg Werke ein und derselben Schule, ja sogar, wie man aus manchen Einzelheiten wohl mit Sicherheit schliessen kann, ein und derselben Werkstatt, die sich vielleicht, wie jene der della Robbia in Florenz, durch mehrere Generationen vom Vater auf den Sohn vererbte.

Die ursprüngliche Bestimmung dieser Werke ist wohl die erste Frage, die sich uns aufdrängt. Man könnte meinen, man habe es hier mit Modellen zu tun. Allein die sorgfältige Bemalung verschiedener derselben und der Umstand, dass trotz der zahlreichen Erhaltung keines einem Steinbildwerk entspricht, vielmehr diese letzteren durchweg auf einer niedrigeren Stufe bleiben, sprechen zu deutlich gegen diese Ansicht. Es sind Werke, die in voller Selbständigkeit und Unabhängigkeit entstanden sind. Denn wenn auch Essenwein[1] aus Einzelheiten an den Nürnberger Tonaposteln folgert, sie seien im Hinblick auf einen bestimmten Platz gearbeitet, so lassen sich doch viel zahlreichere Gründe für eine gegenteilige Auffassung beibringen. Sicher haben wir hier die erste Durchbrechung des Dekorativen vor uns, zum ersten

[1] Mitteilungen a. d. germ. Nationalmuseums II, 56.

Male eine Kunst, die vom Orte ihrer Aufstellung unbeeinflusst, nur den Schaffensgrundsatz des Künstlers zum Ausdruck bringt.

Die Technik ist in Deutschland keineswegs fremd. Ich erinnere nur an das mehr als hundert Jahre ältere Wechselburger Triumphkreuz. Auch die Backsteingotik des norddeutschen Tieflandes hat die Tonmodellierung in weitgehender Weise ausgebildet. Ob ein unmittelbarer Zusammenhang mit dieser besteht, lässt sich wohl nie mehr feststellen. Jedenfalls hat die Nürnberger Schule ihre Technik, wenn auch von auswärts übernommen, doch selbständig und eigenartig entwickelt.

a) Die Kalchreuther Apostel.

In dem kleinen Dorfe Kalchreut, etwa zwei Stunden nördlich von Nürnberg, einem ehemals Hallerschen Gute, hat sich in der Kirche eine Reihe von Tonstatuetten, Christus und die zwölf Apostel, erhalten, die für uns den Beginn der Tonbildnerei in Nürnberg bezeichnen, zugleich auch die einzige vollständig erhaltene Gruppe derselben sind. Ob sie von Haus aus in jenem Dorfe waren, steht nicht fest; die dortige Kirche trägt die Jahreszahl 1471, das Chor ist um einige Jahrzehnte später. Daraus lässt sich für uns nichts folgern.

Die Figuren sind sämtlich sitzend dargestellt, Christus auf einem erhöhten Trone; ihre Haltung ist gerade, meist ziemlich steif, einige legen den Kopf etwas zur Seite; nur Johannes kreuzt die Füsse. Christus macht mit der rechten die Bewegung des segnens. Die Kleidung ist fast durchgehend gleich: ein langes talarartiges Gewand, grau oder dunkelgrün, nur bei Christus silbern, am Halsausschnitt und am unteren Rande mit goldenem Saum; darüber ein um die Schulter gehängter grauer, blaugefütterter Mantel, der über die Knie gelegt ist. Nur Andreas hat ihn über den Kopf gezogen, Thomas trägt ihn gar nicht, statt dessen eine Kopf und Schultern engumschliessende goldene blaugesäumte Kapuze. Das Haupt Christi umgibt ein senkrecht stehender Heiligenschein. Sämtliche Apostel trugen ihre Kennzeichen, jedoch nur ein Teil derselben ist erhalten.

Der Typus der Köpfe ist unter sich sehr ähnlich; nur

Johannes und ein anderer, zwei Schwerter tragender[1] sind bartlos, die übrigen haben lange, blond oder braunbemalte Vollbärte. Die Haare sind ziemlich regelmässig angeordnet, jedoch keineswegs streng symmetrisch; vielfach hängt eine kurze Mittellocke über die Stirne herein. Bei einem Teil ist das Haar glattgescheitelt und hängt straff zu beiden Seiten des Gesichts herunter, nur unten in eine kleine, spiralartige Biegung endigend. Die einzelnen Strähnen sind durch gravierte Linien dargestellt, eines der auffallendsten Stilmerkmale der ganzen Schule. Der Haaransatz liegt sehr hoch, schon über der Zurückwölbung des Schädels. Während die Behandlung am Hinterkopfe durchweg gleich ist, legt sich bei einigen, namentlich den beiden bartlosen, ein Kranz spiralförmiger Löckchen um das Gesicht; ihre Zahl ist stets, von einer Mittellocke ausgehend, an beiden Kopfhälften gleich. Am strengsten erscheint der Stil des Christuskopfes, der noch durchaus an die vera icon des Meisters der Nordpforte erinnert.

Die Nasen sind ziemlich gerade, vereinzelt stark eingesattelt, der Rücken stets gerundet. Die Augenbögen wölben sich nur wenig, die Augen liegen nicht sehr tief, und sind bisweilen etwas schief gestellt. Vereinzelt finden sich leichte Furchen am Brauenansatz, im allgemeinen sind die Stirnen glatt. Die Lippen sind etwas wulstig, was bei den bärtigen noch durch ein Vortreten des Kinnes verstärkt wird; bei den beiden bartlosen zieht sich eine Furche um jeden Mundwinkel. Die Bärte sind noch ebenmässiger wie die Haare gehalten.

Gegenüber den wenig individuellen, aber geschickt und mit Verständnis gearbeiteten Köpfen fällt die Modellierung der Körper einigermassen ab. Wenig stören würde, dass sie eigentlich viel zu klein sind — die Gesamthöhe beträgt etwa fünf Kopflängen. Aber in unangenehmerweise macht sich das Zusammenpressen in eine Vorderansicht geltend; der Teil von den Hüften bis zum Knie ist dadurch viel zu kurz geraten. Das ist noch ein deutliches Erbe der Steinbildnerei. Die Zwangsvorstellung

---

[1] Zwei Schwerter trägt bisweilen der stets bärtig dargestellte Paulus; bartlos sind sonst Thomas und Philippus, die hier beide bärtig erscheinen (vgl. Otte, Handbuch d. kirchl. Kunstarchäologie, 5. Aufl., S. 560). Die Figur ist also schwer zu deuten.

eines Blockes, möchte ich sagen, lastet noch auf dem Künstler, er wagt sich nicht über die nur vorgestellten Randflächen hinaus und erkennt dadurch gewisse Grenzen freiwillig an, die ihm tatsächlich durch sein Material garnicht gezogen sind. Aus demselben Grunde sind auch die Arme bis zum Ellenbogen an den Körper angeschmiegt. Die Ränder der Plinte sind die Linien, über die sich keine Bewegung vorwagt.

Die Hände, die grossenteils getrennt gearbeitet und eingesetzt sind, haben breite, plumpe Formen, die Gelenke sind nur angedeutet, die Fingerspitzen rund und stumpf. Die Fähigkeit zu greifen fehlt ihnen vollständig; wo sie das Marterwerkzeug oder ein Buch halten, liegen sie steif an diesem Gegenstand. Der Faltenwurf ist noch völlig unfrei, die Säume kleben, die über den Füssen liegenden Gewandenden sind meist so flach, dass gar kein Körper darunter Platz hätte. Der über die Knie geworfene Mantel bildet eine einzige Rundfalte, die vorne ziemlich scharfrückig zuläuft. Das Untergewand ist bei einzelnen gegürtet, die dadurch entstehende Schnürfurche ist mässig stark.

Ich habe oben schon hingewiesen, dass unser Meister jedenfalls aus der gleichzeitigen Steinbildnerei hervorgegangen; wir können auch die Vorbilder finden, an die er sich ursprünglich anlehnte: die sitzenden Apostel in den Bogenleibungen des Lorenzer Portales. Diese sitzenden Figuren sind zwar keineswegs ohne Vorbilder, aber doch jenen Portalen, an die sich das Lorenzer anlehnt, fremd, und noch sonst nicht eben häufig. Eine besondere Vorliebe des Meisters hat sie offenbar nach Nürnberg gebracht, und hier heimisch gemacht, sodass wie sie unter den Formenschatz speziell Nürnberger Typik rechnen können. Die verkürzte Vorderansicht ist beiden Folgen gemeinsam; im übrigen ist aber der Stil der Kalchreuther Apostel dem der Lorenzer bedeutend überlegen, ja er geht über den Stil der jüngeren Lorenzer Bildwerke hinaus. Schon das eine Motiv, den gleichmässigen Fall des Haares durch eine Stirnlocke zu unterbrechen, diese erste Einschaltung des Zufälligen in die Regelmässigkeit, ist allen Kirchenkünstlern fremd, sogar noch dem Prophetenmeister des Schönen Brunnens. Die sonstige Steifheit und Fehlerhaftigkeit lässt ihn allerdings weit hinter dem Schönen Brunnen zurückstehen. Mangels genauerer Daten

müssen wir also wohl den Baubeginn des Schönen Brunnens als unterste Grenze nehmen und für unsere Apostel das Jahr 1380 als ungefähre Entstehungszeit bezeichnen.

Die eigene Hand des Meisters war bis jetzt bei keinem zweiten Werke wiederzufinden; aber wir können wenigstens noch zwei Figuren seiner Werkstatt zuweisen. Die erste ist das lebensgrosse Standbild eines bärtigen Mannes, das in der Sebalderkirche rechts oberhalb des Sakramentshäuschens steht. Das Haar fällt in Locken zu beiden Seiten des Kopfes herab, die Stirnlocke fehlt auch hier nicht. Das Gesicht ist in kleinen Fältchen modelliert, ohne gravierte Linien. Die linke Hand ist in Gürtelhöhe erhoben, die rechte hängt herab. Die Hände sind, wie in Kalchreuth, gesondert gearbeitet und eingesetzt. Die Kleidung stimmt mit den der Apostel überein, die Falten sind einfach, die Säume kleben. Auch diese Figur ist in matten Farben gefasst. Haltung und Ausdruck stehen hinter den Kalchreuther Werken zurück. Technisch bemerkenswert ist, dass die Figur in zwei Teilen gebrannt ist; es zeigt dies, dass die Werkstatt auf grössere Arbeiten nicht eingerichtet war.

Noch schwächer ist ein sitzender Apostel von einem Oelberg im Nationalmuseum in München. Er stützt den Kopf auf den rechten Arm, der auf das Knie gestüzt ist; die Füsse stehen gerade nebeneinander. Die Kleidung ist gleich der Kalchreuther Aposteln. Haar und Bart sind hier graviert, ersteres in Linien, die vom Scheitel strahlenförmig ausgehn. Der Mantel hängt brettartig zu beiden Seiten herab. Das Werk ist plump und schlecht, nur eben erwähnenswert als Beleg für die mehrfache Tätigkeit der Werkstatt.

b) Der Meister der Nürnberger Apostel.

Das Gegenstück zu der Kalchreuther Folge ist uns in Nürnberg erhalten, in einer Reihe sitzender Bildwerke von ungefähr gleicher Grösse, von denen die meisten ebenfalls Apostel darstellen. Leider ist sie nicht vollständig; nur zehn Figuren sind auf uns gekommen, von denen sechs im Germanischen Museum, vier in der Jakobskirche aufbewahrt werden. Und unter diesen zehn sind nur neun Apostel, die letzte ist Johannes der

Täufer, der vielleicht einer gänzlich verloren gegangenen Prophetenfolge angehörte.

Manche dieser Nürnberger Apostel erinnern noch an ihre Kalchreuther Vorbilder; vor allem sind mehrere Typen ganz entschieden die unmittelbare Weiterentwicklung jener älteren. Die flach hängenden gleichsam gravierten Haare kommen mehrfach vor, ebenso die kleinen das Gesicht umrahmenden Löckchen. Das Motiv der Mittelstirnlocke ist bei den meisten übernommen. Auch die Tracht: langer Rock und über die Schulter hängender weiter Mantel, kehrt hier wieder. Die Figuren sind rückwärts vollkommen durchgeführt. Sie sitzen auf bankartigen lehnenlosen Sitzen, welche seitwärts und rückwärts ornamentalen Schmuck zeigen. Bei dem Bartholomäus sind beispielsweise die Ecken mit Fialen geschmückt, die Rückseite ist durch eine Fiale in zwei Felder geteilt, deren jedes eine ungemein feingearbeitete Masswerkrosette enthält.

Die Löckchen finden sich vollständig wieder bei einem jugendlichen Apostel mit Buch und Schwert, im Germanischen Museum, dem Gegenstück zu jener nicht deutbaren Gestalt in Kalchreuth. Der bartlose Kopf mit glatter Stirn und ziemlich geraden Augenbrauen ist halb nach rechts gewendet und sitzt auf einem merkwürdig langen Hals. Der Mund ist etwas schief gezogen; zwischen diesem und dem sehr kleinen Kinn läuft eine tiefe Kerbe. Der ganze Körper folgt in ziemlich freier Weise der Kopfwendung; die leicht erhobene rechte umfasst einen Schwertgriff, die linke liegt ein Buch haltend im Schoss. In all dem offenbart sich der grosse Fortschritt: der Körper ist nicht mehr steif, sondern bewegt sich, die Hände greifen wirklich. Der Mantel bildet zwischen den Knien mehrere Falten und fällt beiderseits breit auf den Boden herab.

Diesem Apostel am ähnlichsten ist Johannes der Evangelist. Auch er ist bartlos und sein Kopf von Löckchen umrahmt; die früher vorhandene Mittelstirnlocke ist ausgebrochen. Das Gesicht ist ziemlich ausdruckslos. Die erhobene rechte, die wohl ehemals den Kelch trug, ist wie bei dem Kalchreuther Johannes vom Mantel bedeckt, die linke ruht auf dem Oberschenkel.

Die übrigen Apostel des Museums sind alle bärtig dargestellt. Die Freiheit der Bewegung ist noch nicht bei allen voll-

ständig erreicht. Das zeigt besonders der eine, mit dem weggestreckten linken Arm,[1] wohl die schwächste Figur von allen. Er ist noch stark in die Vorderansicht zusammengeschoben; die Knie sind nach links gewendet, der rechte Fuss macht eine an Verrenkung grenzende Drehung nach aussen, wohl aus Angst vor dem Plintenrand, den aber die jetzt abgebrochene linke Hand weit überschritt. Der Kopf ist nach links gekehrt, der Blick gesenkt. Der ganz kurze runde Bart zeigt gravierte Linien. Die rechte Hand liegt nach innen gerichtet mit durchgedrücktem Handgelenk auf dem Oberschenkel, der Ellenbogen ist nach aussen gewandt. Dadurch wird der Faltenwurf des Mantels, der hier dem Zwischenraum von Arm und Körper folgt, reicher, ein Motiv, das übrigens noch bei einigen dieser Bildwerke wiederkehrt.

Weitaus glücklicher sind zwei langbärtige Gestalten, denen wie den vorhergehenden jedes Kennzeichen fehlt. Der eine hat den Kopf leicht geneigt, wie in Gedanken. Die hohe Stirn ist etwas gerunzelt, der Vorderkopf kahl, sodass die Mittelstirnlocke vereinzelt liegt. In dem gelockten Bart hebt eine Mittelsträhne die Symmetrie der beiden Seiten auf. Die teilweise abgebrochene rechte Hand ist wenig gehoben und vorgestreckt, sie trug früher das Kennzeichen; die linke liegt auf dem Schoss. Vielleicht ist dies Werk auf Petrus zu deuten.

Noch bedeutsamer ist der andere derselben, der in der linken ein Buch hält. Die rechte ist gehoben, man sieht an den völlig erhaltenen Fingern noch, wie sie einen Gegenstand umklammern. Der Kopf hebt sich frei mit leichter Wendung nach rechts, die Stirn ist glatt, der Blick ins Weite gerichtet. Haar und Bart sind schlicht, letzterer fällt in leicht gewellten nicht ganz symmetrischen Strähnen weit auf die Brust herab. Der Mantel legt sich in reichem Faltenwurf über das linke Knie. Bei diesem Bildwerk ist der Künstler schon völlig Herr der Bewegung geworden.

Nahe verwandt ist der Apostel Paulus, auf dem Hochaltar der Jakobskirche. Auch bei ihm ist das Haar schlicht, der Bart in leicht gewellte Strähnen geordnet. Das Kinn ist scharf

[1] Abgebildet bei Bode, a. a. O., S. 93.

an die Brust herangezogen, wodurch der Kopf einen seltsamen Ausdruck bekommt. Die linke Hand liegt nach aussen gekehrt mit sehr gut modelliertem abgebogenem Handgelenk, auf dem Oberschenkel. Der rechte Arm ist gehoben; über ihm liegt das linke Mantelende, das dadurch nach dem linken Knie hin grosszügige gebogene Falten bildet. Störend wirkt nur das ergänzte viel zu lange Schwert.

Sehr anziehend ist sein Nachbar zur Rechten, Thomas. Seine weggestreckte linke trägt den — ergänzten — Speer, die rechte greift unter der Brust in das Unterkleid. Der Kopf ist nach links gewendet, das bartlose runde Gesicht, sowie der etwas emporgereckte Hals zeigen eine merkwürdig scharfe Durchmodellierung. Das kurze Haar fällt schlicht herab und bildet nur an den Schläfen kleine ins Gesicht hereingekämmte Löckchen. Der Mantel ist ähnlich wie bei Paulus über den Arm gelegt, jedoch schmiegt er sich mehr an den Körper an.

Der dritte Apostel auf der linken Altarseite, Judas Thaddäus, steht diesen beiden bei weitem nach. Er hat beide Hände in den Schoss gelegt, die linke hält die an die Schulter gelehnte Keule. Der Kopf mit schlicht gewelltem Haar und Bart ist nach links gekehrt.

Das vierte Werk der Kirche ist, wie schon erwähnt, Johannes der Täufer, gehört also nicht zur Apostelreihe. Er weist auch manche Abweichungen auf. An Stelle des Unterkleides ist ein Fellrock getreten, der nur bis zu den Knöcheln reicht. Der Mantel ist am Halse zusammengehalten und weit einfacher. Der Kopf gibt den Asketen gut wieder: eingefallene Wangen, vorstehende Backenknochen, scharfe Augenbögen, durchfurchte Stirn. Das gescheitelte Haar fällt in Locken auf den Nacken, der lange und breite, unten zweispitzige Bart bildet eine Masse, die nur durch gravierte Linien belebt wird. Die linke Hand hält das auf dem Schosse liegende Buch mit dem Lämmchen, die leicht erhobene rechte zeigt in redender Geste, mit gebogenem Handgelenk und gespreizten ein wenig gekrümmten Fingern, darauf herab. Die nackten Füsse sind etwas plump, stehen weit voneinander und sind mit der ganzen Sohle auf den Boden gesetzt.

Die hervorragendste Gestalt von allen ist jedoch der Bar-

tholomaeus im Germanischen Museum.[1] Das rechte Bein über das linke geschlagen, den Kopf halb links gewandt sitzt er da, mit der Linken ein Buch haltend, in der rechten trägt er das Messer, fast wie ein Herrscher sein Szepter. Die gelockten Haare fallen, der Neigung des Kopfes entsprechend, rechts viel loser als links, die Stirn ist gefurcht, die Brauen gerade und leicht gerunzelt. Der breite Bart ist ziemlich ebenmässig. Die ganze Gestalt macht den Eindruck einfacher, ruhiger Würde.

Der Bartholomäus zeigt am besten, was unser Meister konnte. Hier ist sowohl die Verkürzung der Ausladungen nach vorne, als auch das einzwängen in die Form des Steinblockes vollständig überwunden. Die Bewegungen laden ungehindert nach allen Seiten aus, die Falten und Gewandsäume kleben nirgends mehr, sondern fallen in reicher Fülle frei herab. Parallelzüge sind noch vorherrschend, alles ist sorgsam gerundet. Die Arme sind vom Körper völlig losgelöst, die Hände greifen, die Gelenke sind gut durchgearbeitet. Die Weichheit, den Sinn für das Zusammenfassende, wie beim Heldenmeister finden wir hier freilich nicht; gerade bei Haaren und Bärten ist vielfach eine ausgesprochene Freude an den Einzelheiten zu beobachten. Auch kühne Bewegungsmotive sind vermieden. Nur leidenschaftslose Ruhe und Feierlichkeit sind das Gebiet, auf dem der Meister sich bewegt. In ungeheuere, schwer fallende Mäntel drapiert, die Köpfe von reichem Haarschmuck und mächtigen Bärten umrahmt, mit gewisser Förmlichkeit ihre Kennzeichen tragend, sitzen seine Apostel da, im Bewusstsein, nichts alltägliches hier zu tun, als Vertreter einer höheren Würde, die sie zum Ausdruck bringen müssen. So haben sie etwas durchaus monumentales, etwas grossartiges, was mit ihren äusseren Massen im Widerspruch steht. Man möchte sie, der Kleinplastik entrückt, gerne an lebensgrossen Denkmälern auf ihre Werte messen.

Aber man täusche sich nicht! Alle ihre Werte liegen trotzdem nur in ihrer Kleinheit. Für wirklich monumentales fehlt dem Meister jede Fähigkeit. Der mächtige Faltenwurf, im kleinen gross wirkend, wäre im grossen eine Phrase. Die sorgsame

[1] Kopf bei Bode, a. a. O., p. 92.

Einzelarbeit der Köpfe ginge verloren, die Haltung und Bewegung wäre viel zu arm an lebendig wirkenden Motiven. Die Kunst des Meisters ist es eben, gross zu scheinen, ohne gross zu sein, im kleinen den Eindruck der Kleinheit zu verwischen, aber mit Mitteln, die nur der Kleinkunst geläufig und möglich sind.

Noch ein Wort über die Stilmerkmale. Auf die Haarbehandlung habe ich schon im einzelnen hingewiesen, auch die Mittelstirnlocke schon erwähnt. Der Haaransatz ist, ähnlich wie in Kalchreuth, erst oberhalb der Biegung der Stirne, die dadurch hoch und vorgewölbt erscheint. Die Augen liegen ziemlich tief, die Lidfalten sind scharf, wie eingeschnitten. Die Lidspalte ist schmal, beinahe geschlitzt, der äussere Augenwinkel bei allen sehr spitz und etwas herabgezogen. Die Nase setzt schmal, bei manchen stark eingesattelt an und endet unten in einer kleinen kugeligen Verdickung. Die Hände sind mässig breit, die Finger nicht sehr lang, ziemlich schlank, jedoch fleischig, nach vorne spitziger werdend. Die Nägel sind sehr klein, in vielen Fällen breiter wie lang. Bei den Aposteln haben die Mäntel am Hals einen kragenartigen Umschlag. Sehr oft sind die Säume an den Knieen so gelegt, dass sie ganze Büschel verschieden langer Röhrenfalten bilden. Wo das Unterkleid sichtbar wird, liegt dasselbe in mehr oder weniger dichten senkrechten Parallelfalten.

Ueber die Herkunft der Bildwerke ist nichts näheres bekannt; nur von den vier in der Jakobskirche stehenden berichtet Lösch,[1] sie seien aus einer alten Klosterkirche. Der Mangel jeglicher Tönung scheint ursprünglich zu sein; die grüne Ueberschmierung der vier in der Jakobskirche stehenden stammt von Heideloff.[2] Die Farbe des Tones ist eine kräftig rötliche bis rotbraune.

Suchen wir weiter nach Werken unseres Meisters, so stossen wir zunächst auf eine Gruppe von höchster Wichtigkeit. Es sind die beiden anbetenden Könige im Berliner Museum. Schon Bode[3] hat sie im Zusammenhange mit den vorbesprochenen

[1] Geschichte und Beschreibung der Kirche St. Jakob, S. 30.
[2] Vgl. Lösch, a. a. O. Sie sollten aussehen wie Bronze, da dies die einzige Farbe sei, die nicht dem Modegeschmack unterworfen sei!
[3] A. a. O., p. 94.

Aposteln genannt, ohne aber das Verhältnis zu ihnen zu prüfen. Auffallend ist zunächst die Abweichung von der Nürnberger Typik: während der erste König kniet, ist der zweite im Begriff, sich auf das Knie niederzulassen. Beide Figuren sind barhaupt und durch nichts als Könige gekennzeichnet, aber das viereckige spitze Kästchen in der Hand des ersten lässt keine andere Deutung übrig. Die Darstellung weicht dabei nicht nur von der Nürnberger, sondern von der bisher üblichen überhaupt ab, kommt dagegen mit vielen Spielarten im folgenden Jahrhundert in den verschiedensten Teilen Deutschlands mehrfach neben der überlieferten vor; so brauchen wir keineswegs an den Einfluss einer fremden Schule zu denken, vielmehr scheint es die absichtliche Aenderung eines jungen Neuerers zu sein.

Bode hat diese Gruppe nur als verwandt, aber unstreitig geringer bezeichnet. Letzteres ist sie in der Tat. Die Falten kleben teilweise noch; Haare und Bart bestehen aus streng symmetrischen Ornamenten, völlig im Stil gotischer Blattranken. Bei dem knieenden König liegt das Gewand über dessen den Boden berührenden Unterschenkel so flach, dass gar kein Körper darunter Platz hätte. Andrerseits zeigen die Gesichtstypen und die ganze Anlage der Draperie eine so weitgehende Aehnlichkeit, die Hände mit ihren gerundeten Fingerspitzen und ihren kleinen runden Nägeln eine so völlige Uebereinstimmung mit den Nürnberger Aposteln, dass wir an der gleichen Hand nicht zweifeln können.

Sicher haben wir hier ein Jugendwerk des Meisters vor uns. Es zeigt all seine späteren Vorzüge schon angedeutet, während es andrerseits noch stark mit dem Stile der Kirchenbildwerke zusammenhängt. Damit steht eine Herkunft von dem Kalchreuther Meister nicht im Widerspruch: zeigt doch auch dieser, wenngleich in anderer Weise, deutlich die Abhängigkeit von der Lorenzer Schule. Aus einem einzigen Werke, wie es die Kalchreuther Apostel ja darstellen, kann man auch keineswegs auf den ganzen Betrieb der Werkstatt schliessen, zumal gewisse technische Freiheiten, besonders in der Haarbehandlung, schon eine längere Uebung voraussetzen. Wahrscheinlich ist, dass der Ornamentalstil der Berliner Könige auf ältere Werkstattgepflogenheit zurückgeht, für die uns weitere

Nachweise fehlen. Nachweisbar aber ist, aus der Typik der Apostel, aus der Modellierung mit gravierten Linien, dem hohen Haaransatz, der Anbringung einer Mittelstirnlocke, der schmalen Lidspalte, endlich aus der Gedrungenheit der Gestalt, dass der Meister der Nürnberger Apostel ein Schüler des Kalchreuthers gewesen sein muss.

Was sich sonst unserem Meister zuweisen lässt, gehört seiner entwickelten Zeit an. Da ist zunächst ein Standbild in der Sebalder Kirche zu nennen, von dem zwar die Eigenhändigkeit nicht ausser Zweifel, die Schulzugehörigkeit dagegen ganz sicher ist. Es ist die lebensgrosse Figur eines stehenden Apostels, gleichfalls aus braunem Ton, bärtig, aber ohne weitere Abzeichen. Seine Kleidung ist gleich den übrigen: ein langes Gewand, das in lotrechten Falten herabfällt und ein um die Schultern gelegter Mantel. Dieser ist über beide Arme geworfen und bildet so vor dem Leib einen sehr verwickelten Faltenwurf, die Säume fallen frei herab und endigen in Schlangenlinien. Die Stirne ist vorgewölbt, die Augen liegen flach und sind kugelartig gebildet. Das Haar ist, ausser der bekannten Stirnlocke in der Mitte, ziemlich im ganzen behandelt, nur durch gekrauste Linien belebt; der Bart ist kurz, durch gravierte Striche dargestellt. Die Hände sind getrennt gearbeitet und eingesetzt, die rechte fehlt.

Das Werk ist ziemlich schwach und daher wohl als Werkstattarbeit zu bezeichnen; allein der Kopftypus, der Wurf des Mantels und die Haarbehandlung zeigen vollständig die Eigenart des Apostelmeisters. Und was ihm unter den Arbeiten dieses Meisters einen besonderen Wert verleiht, ist seine Ausführung in Lebensgrösse. Hier haben wir den besten Beweis, wie leer dieser scheinbar monumentale Faltenwurf im grossen wirkt, wie wenig diese Kunst noch imstande war, wirklich grosses zu leisten. Technisch interessant ist, dass die Figur in zwei Teilen gebrannt und zusammengesetzt wurde, gleich der früher in derselben Kirche erwähnten, — ein Zeichen einmal für die Herkunft aus ein und derselben Werkstatt, dann auch für die Seltenheit grosser Aufträge.

Das nächste Werk können wir mit voller Sicherheit für die eigene Hand unseres Meisters in Anspruch nehmen; es ist

eine knieende Frauengestalt im Germanischen Museum. Gegen die Angabe des Essenweinschen Kataloges,[1] es sei eine Magdalena von einer Kreuzigung, spricht der zu Boden gesenkte Blick, auch der Umstand, dass sich eine Kreuzigung mit einer solchen Figur in diesem Zeitabschnitt sonst nicht nachweisen lässt. Die näherliegende Deutung auf die Maria einer Deesis dagegen ist unwahrscheinlich, weil sie nach links kniet. So müssen wir die Benennung in der Schwebe lassen. Beachtenswert ist, dass sie — im Gegensinne — eine weitgehende Verwandtschaft zeigt mit der Maria auf dem jüngsten Gericht der Südtüre der Sebalderkirche, aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts.

Das Werk ist nicht als Freifigur gedacht, sondern an der Wand stehend; deshalb ist nur die vordere Hälfte herausgearbeitet, die Rückseite ist glatt: das innere ist hohl. Die Frau liegt auf beiden Knieen, den Kopf leicht gesenkt, die Hände betend nach vorne gestreckt; die rechte ist halb abgebrochen. Ein langer, weit über die Knie vorfallender und noch die Füsse deckender Mantel umgibt sie, doch so, dass er die Bewegung des ganzen Körpers erkennen lässt. Den Kopf bedeckt ein auf die Schultern fallendes Tuch mit gerieftem Saum, der über der Stirne drei regelmässige halbrunde Falten bildet. Die Gestalt ist etwas grösser als die Apostel und Könige.

Um ihren Stil zu beschreiben, müsste ich alles oben gesagte wiederholen. Die Faltenmotive, der Kopftypus, die Hände stimmen mit den Aposteln überein. Nur sind die Verhältnisse etwas schlanker als bei diesen.

Diese Figur veranlasst mich auch, unter den Arbeiten des Apostelmeisters ein Werk zu vermuten, auf dessen Dasein nur aus verschiedenen Gründen geschlossen werden kann. In Franken und Altbayern findet sich nämlich eine Reihe von Darstellungen der Pietà, die alle den gleichen Typus aufweisen: Maria sitzt auf einer Bank und hält den Leichnam Christi auf dem Schosse, in der Weise, dass der Kopf nach links herausragt, die rechte Hand stützt denselben von unten.

[1] Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen 1890, p. 24.

Riehl[1] hat eine Anzahl bayerischer Bildwerke vergleichend zusammengestellt; wichtiger als diese ist ein in Dinkelsbühl erhaltenes Schnitzwerk. Der Typus ist an sich keineswegs neu, das zeigt gerade für Franken die steinerne Pietà im Nationalmuseum,[2] die wohl der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört; allein dort hält Maria den Leichnam mit beiden Händen recht steif und ungeschickt umschlossen. Beachtenswert ist dagegen eine Sandsteinfigur im Dom zu Magdeburg, die schon genau dieselbe Stellung zeigt.

Riehl hat bei seiner Untersuchung überraschenderweise das Vorhandensein eines gemeinsamen Vorbildes geleugnet. Ich glaube nicht, dass sich diese Ansicht aufrecht erhalten lässt; alle die Abweichungen in Einzelheiten scheinen mir vielmehr Merkmale einer zunehmenden Befreiung vom Vorbilde zu sein. So müssen wir uns zunächst vergegenwärtigen, welche Züge wohl von diesem letzteren stammen; sie sind zum Teil schon zusammengestellt von Riehl, für die Gruppe, die er als die ältere bezeichnet: der Kopf Christi fällt hintüber, Mariens linke Hand liegt auf der Leiche; der geriefte Saum des Kopftuches verläuft über der Stirn in regelmässigen halbrunden Falten; über dem rechten Knie hängt ein Gewandende herab, das Röhrenfalten bildet. All das, sowie darüber hinaus die geringe Zahl von Kopflängen, die kurzen fleischigen Hände und den verwickelten Faltenwurf finden wir hauptsächlich bei der Dinkelsbühler Figur, die übrigens die Arbeit eines plumpen bäurischen Schnitzers ist. Wir finden sie aber auch bei manchen etwas jüngeren bayrischen Werken; zwei dieser letzteren, von denen eines noch den älteren Typus, eines den schon entwickelten jüngeren zeigt, sind überdies aus gebranntem Ton, nämlich die Gruppen im Germanischen Museum in Nürnberg und in der Ecce-homo-Kapelle der Frauenkirche zu München. Dieselben Merkmale trägt nun auch das Magdeburger Werk: jedoch macht es — wenigstens nach dem Gipsabguss zu urteilen — einen altertümlichen Eindruck. Dies oder ein stilverwandtes Werk mögen den Ausgangspunkt gebildet haben. Das

[1] Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern, München, 1902, p. 71. ff.

[2] Nr. 520, Katalog Bd. VI, Tafel IX.

unmittelbare Vorbild für die fränkischen und bayrischen Arbeiten suche ich in einer Schöpfung des Apostelmeisters oder wenigstens seiner Werkstatt. Eine ganze Menge von Einzelheiten stilistischer Art spricht für diese Annahme. Das Kopftuch seben wir in gleicher Art bei der knienden Frau, der Faltenwurf zeigt dieselben Motive wie bei den Tonaposteln; bei der Dinkelsbühler Replik finden wir sogar die gedrungenen Verhältnisse wieder, während bei zwei bayrischen Stücken die Uebereinstimmung im Material auffällt. Zur Sicherheit kann diese Annahme freilich erst werden, wenn ein gütiges Geschick das vermutete, unbekannte Original einmal wirklich zutage bringt.

Von allen bis jetzt besprochenen hat unser Meister das reichste Werk aufzuweisen. Was wissen wir nun von seiner Person, wann hat er gelebt? Henry Thode[1] hat bereits einen Namen für ihn genannt, der, wenn er sich bewährte, nicht der schlechteste wäre: Meister Berthold. Leider hat Thode hier am stärksten über dem gemeinschaftlichen des Zeitstils das trennende des persönlichen übersehen. Es würde zu weit führen, dies hier klarzulegen. Nur soviel: Thode gründet den Namen auf den Deokarus-Altar; dieser ist aber von einer anderen Hand wie die Tonapostel, wie Bode richtig sagt, von einer jüngeren.[2] So müssen wir diesen Namen streichen und unseren Meister unbenannt lassen. Nicht viel glücklicher sind wir mit der Zeit: kein Werk ist genau datierbar, nur die Tatsache, dass sich an dem 1396 datierten Tor des Eichstätter Domes bereits sein Stil geltend macht, gibt eine untere Grenze für seine Apostel. Im allgemeinen müssen wir uns damit bescheiden, dass der Meister in den beiden letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts gelebt und gewirkt hat, also ein Zeitgenosse des Heldenmeisters war.

c) Verwandte Werke.

Habe ich oben nur Arbeiten aufgeführt, die des Meisters eigene Hand mit voller Sicherheit erkennen lassen, so folgen nun in erster Linie drei kleine Standbilder, bei denen ein Zweifel

[1] Malerschule von Nürnberg, p. 41; weiteres hierüber weiter unten bei «Deokarus-Altar».

[2] a. a. O., p. 94.

möglich wäre. Immerhin überwiegen bei weitem die Züge, welche gegen die Urheberschaft des Apostelmeisters sprechen. Es sind die drei stehenden Apostel des Germanischen Museums, drei Figuren von halber Lebensgrösse, deren Bestimmung als Apostel nicht durchaus sicher ist.

Der erste von ihnen ist ein alter langbärtiger Mann mit einem aufgeschlagenen Buche, den Blick nach oben gewandt. Sein Gefährte stützt das von kurzem Bart umrahmte Haupt schmerzbewegt in die rechte Hand, der Ellenbogen wird von der linken Hand getragen; an einen Johannes, wie der Essenweinsche Katalog[1] ihn nennt, zu denken, verbietet wohl der Bart. Der dritte ist jung und bartlos, er hält ein Gefäss in beiden Händen und blickt nach links; es könnte ein heiliger König sein, allein das Fehlen jedes weiteren Kennzeichens macht die Entscheidung unmöglich. Die Kleidung ist jener der sitzenden Apostel gleich.

Die Typen weichen von denen des Apostelmeisters merklich ab. Die Köpfe sind rundlich, die Augenhöhlen ziemlich tief. Ueber die Stirn läuft bei zweien eine sehr merkwürdige senkrechte Falte, die aus einer von zwei Furchen begrenzten Wulst besteht. Der sogenannte Johannes hat einen kurzen Bart, dieser sowie die Haare sind durch gravierte Linien gebildet. Der Mann mit dem Salbgefäss hat, bei aller sonstigen Assymmetrie der Haare, eine doppelte, symmetrisch gelegte Stirnlocke. Der Mann mit dem Buche hat eine von wagrechten Parallelzügen ganz zerfurchte Stirn; die Augenbogen sind so gekraust, dass sie beinahe eine Schlangenlinie bilden. Sehr seltsam sind bei allen die Augen: die Lidspalte ist schmal, das Oberlid jedoch sehr breit und über den halben Augapfel herabgezogen. Dadurch wird der Ausdruck etwas schläfrig. Das alles sind Züge einer gewissen Uebertreibung, die dem Apostelmeister fremd sind. Grosse Aehnlichkeit mit diesem aber zeigen die Hände. Auch in der Gewandbehandlung ist eine gewisse Verwandtschaft nicht zu leugnen. Allein es fehlt die Freude an grossen Zügen, alles ist flauer geworden, die Falten und Säume fallen viel gleichgültiger und ausdrucksloser. Bemerkenswert ist, dass die senkrechten Parallelfalten des Untergewandes, bisher

[1] a. a. O., S. 24.

ein ziemlich nebensächliches Motiv, schon den Gesamteindruck zu beherrschen beginnen. Die Querfalten werden kleinlicher, die Rundung ist nicht so sorgsam wie bisher. Das alles bestimmt mich, die Arbeiten nicht dem Apostelmeister, sondern einem jüngeren Werkstattgenossen desselben zu geben und ihre Entstehungszeit schon über das Jahr 1400 herabzurücken. Bemerkt sei noch, dass zwei der Figuren nicht rot, wie alle bisherigen, sondern weiss gebrannt sind.

Eine vierte ähnliche Tonfigur etwa gleicher Grösse ist ein stehender Prophet im Berliner Museum, der noch Reste alter Bemalung zeigt. Der bärtige Kopf trägt eine runde grüne Kappe, die linke Hand liegt auf einem über die Brust laufenden Spruchband. Die Haltung erinnert an die Propheten des Schönen Brunnens, ist denselben aber weit unterlegen. Das schwache Werk gehört wohl in die Nähe der stehenden Apostel.

Endlich muss hier noch ein Werk besprochen werden, das trotz der verschiedenen Technik den deutlichsten Stilzusammenhang aufweist: es ist eine im Germanischen Museum aufbewahrte trauernde Maria aus Holz. Wir haben bisher von Holzwerken noch nichts gehört, wiewohl die Holzbildnerei zweifellos schon früher in Nürnberg geübt wurde. Eine heilige Katharina im Berliner Museum, die den ältesten Sebalder Standbildern nahe steht, und ein König im Germanischen Museum beweisen dies. Beides sind überaus schwache Werke; die Vorbilder in Stein scheinen der Holzschnitzerei nicht günstig gewesen zu sein. Erst die Tonbildwerke brachten auch ihr frische verwertbare Eindrücke.

Die erwähnte Maria steht, leicht nach rechts ausgebogen, und ganz in ihren Mantel gehüllt, der auch den Kopf bedeckt. Der Saum umrahmt das Gesicht in regelmässigen Rundfalten, ähnlich der Pietà und der knienden Frau. Die Hände hält sie, in betender Haltung, jedoch nicht zusammengelegt, frei vor der Brust. Die Arme schürzen den Mantel etwas, sodass er seitwärts lange Bogenfalten bildet, die Enden fallen vorne in Schlangenlinien herab. Im ganzen ist der Faltenwurf einfacher, als bei den Tonwerken. Die Hände sind schlank und wohlgebaut ; der Kopf ist rund, die Nase wenig eingesattelt, die Augen tiefliegend, die Lidspalte schmal, Stirn und Wangen

glatt, das Knie klein. Der Ausdruck ist etwas leer und blöde.

Die trauernde Maria ist der bemerkenswerte Anfang einer Entwickelungsreihe. Die Tonwerkstatt hat mit dem Apostelmeister ihren Höhepunkt erreicht, die Kunst der Steinmetzen verfällt, trotz mancher bedeutender Werke, immer mehr dem Handwerkertum. In der trauernden Maria und dem wenig jüngeren Deokarus-Altar setzt nun die Bildschnitzerei mit beachtenswerten Werken ein, um sich in raschem Siegeslauf den ersten Platz vor den älteren Schwesterkünsten zu erringen. Sie war die berufene Ueberwinderin des dekorativen Stiles, die eigentliche Schöpferin einer unabhängigen Kunst; den Weg dahin hatte ihr aber die Tonbildnerei gebahnt.

IV.

DER DEOKARUS-ALTAR.

Eine der ersten Arbeiten in der Lorenzerkirche nach der einstweiligen Fertigstellung des Baues im Jahre 1403 galt, wie es scheint, dem Altare des Heiligen, der nächst dem Kirchenpatron das grösste Ansehen genoss, des hl. Deokarus.

Die Deokarus-Reliquien haben ihre eigene Geschichte. Sie waren im Jahre 1310 bei der Eroberung von Herrieden als Kriegsbeute nach Nürnberg gebracht und am St. Stephanstag auf den Zwölf-Boten-Altar gestellt worden. Nunmehr fand man den Ort ungeeignet, man verlegte ihn 41 Fuss nach Osten (gegen den Chor) in eine darüber erbaute Kapelle. Dort wurde er am Tag der Apostel Philippus und Jakobus minor (1. Mai) 1406 durch einen Erzbischof Eyringus zu Ehren des Deokarus und der Zwölf-Boten konsekriert, und am 5. Juni wurde der Schrein mit der Reliquie feierlich aufgestellt. Eine früher in diesem verwahrte Urkunde gibt uns genaue Nachricht hierüber. [1] Leider lässt sich daraus nicht genau erkennen,

[1] Kreisarchiv Nürnberg, S. I. S. 139, Nr. 12. Buchschrift auf Pergament. Die zweite Hälfte lautet: . . . . qd' altare cū Archa a loco iniquo tūc tempis sitū erat sursū uersus oriētem dirēcta linea p Quadraginta unū

wo der Altar nun stand, wahrscheinlich in einer der Seitenschiffskapellen, keinenfalls an seinem heutigen Platze.

Dreissig Jahre später, 1437, stiftete dann Andreas Volckamer einen neuen silbernen Schrein für die Reliquien, der erst im Jahre 1811 aus der Kirche weggenommen wurde. Es scheint, dass damals erst der Altar als ausschliessliche Kultstätte des Deokarus betrachtet wurde, denn in Urkunden von 1405, 1411, 1433 ist stets vom «Zwölf-Boten-Altar» die Rede, später nur noch vom «Deokarus-Altar». Heute steht der Altar, ohne Silberschrein und Reliquie, am letzten linken Pfeiler des Schiffs vor dem Triumphbogen.

Ist dies nun der Altar, der im Juni 1406 aufgestellt wurde? Die Frage muss eingehend behandelt werden, denn Thode[1] nahm an, der ganze uns erhaltene Altar sei der Volckamerschen Stiftung zu verdanken. Die ganze Feierlichkeit zeigt schon, dass es sich im Jahre 1406 um eine völlig neue Aufstellung handelt, nicht eine blosse Verschiebung. Mit den Reliquien muss, nach damaligem Brauch, auch ein Bild der Altarheiligen aufgestellt worden sein, also der Apostel und des Deokarus. Die Volckamersche Stiftung bezieht sich nur auf den Deokarus. Mir scheint sogar die Trennung von Konsekration und Ueberführung des Schreines keinen rechten Sinn zu haben, wenn nicht bei dieser Gelegenheit ein grösserer Altarschmuck eingeweiht werden sollte. So sprechen die meisten Gründe für 1406; die endgültige Entscheidung hierfür finden wir am Altare selbst.

Wie sofort auffällt, besteht dieser nämlich aus zwei getrennten Teilen, dem Schrein mit der Schnitzerei, und dem Behältnis mit dem Reliquiar, und zwar passen beide nicht ganz aufeinander. Beide haben gemalte Flügel; auf den predellenartigen des Reliquienbehälters sind Szenen der Hauptflügel wiederholt,

---

pedes tñslatū est et denouo desup edificata Capella et anno dm̄ millimo Quadringentesimo sexto in die b̄tor3 apl'or3 philippi et Jacobi ip̄m altare et Capella in honore b̄ti Deocari et om̄n scor3 apl'or3 p reverendissimū prēm et dm̄n Eyringū Anauerēsem Archiep̄m cōsecrata, et p̄dicte reliquie cū sna Archa snp idem altare post die Sabbati Quita Juny p̄nte clero et pplo p̄dicte prochie sūt solempniter collocate.

[1] A. a. O., S. 33 ff.

auf einem sogar der jetzige Altar abgebildet — lauter Zeichen für verschiedene Entstehungszeiten. Die Hauptsache aber sind Stilunterschiede. Auf dem Hauptflügel tritt uns ein Maler entgegen, der bei aller Bedeutung noch im Stile des 14. Jahrhunderts befangen ist: auf dem Abendmahl sitzen die beiden Reihen der Apostel nicht hinter- sondern übereinander, auf der Taufe Christi steigt das Wasser in der bekannten Weise bergartig zu den Hüften des Täuflings auf, kurz das Raumgefühl ist durchaus primitiv. Ein Krieger auf der Auferstehung trägt die nahezu gleiche Rüstung wie ein solcher auf dem um 1400 entstandenen Begräbnis Mariens im Germanischen Museum.[1] Auf der Staffel dagegen sehen wir schon überall Verkürzungsversuche, die Figuren stehen hintereinander, alles entspricht den Bestrebungen des 15. Jahrhunderts; auch die Trachten gehören einer späteren Zeit an. Kein Zweifel also, dass beide nicht zu gleicher Zeit gemacht sind. Auf der Staffel ist das Volckamer-Wappen, sie gehört also zu der Stiftung des Jahres 1437. Der Altar selbst aber ist derselbe, der im Jahr 1406 aufgestellt worden ist.[2]

Damit stimmt die Schnitzerei vollkommen überein: es ist ein Nachfolger des Apostelmeisters, dessen gedrungene kraftvolle Gestalten, dessen reicher Faltenwurf ganz in diese frühe Zeit hineinpasst, aber nichts mit datierbaren Werken vom Ende der dreissiger Jahre zu tun hat. Die Bildwerke befinden sich in einem Schrein, der durch eine Mittelleiste in zwei Stockwerke

---

[1] Nr. 84. Nach Thode (a. a. O., S. 46 f. und 279 f.). «Meister der Przibam'schen hl. Familie». Abbildung ebenda, Taf. 5.

[2] Durch diese Erkenntnis wird es m. E. nötig, das betreffende Kapitel bei Thode einer gründlichen Durchsicht zu unterziehen, und dabei den Namen Berthold gänzlich fallen zu lassen. Denn der Schnitzer des Deokarus-Altars ist jünger als der Apostelmeister, der Maler dagegen älter als der des Imhof-Altares. Das Verhältnis der beiden Maler zueinander muss jedenfalls von neuem untersucht werden, denn das bisher angenommene Verhältnis von Lehrer und Schüler oder gar von Früh- und Spätperiode eines Meisters einfach umzukehren, scheint mir nicht angängig. Im einzelnen wäre wohl ungefähr so zu teilen: zum Imhof-Altar gehören noch der Deichslersche und der Bamberger Altar, die Imhof-Madonna, und das Epithaph der Ferin. Dem Deokarus-Altar möchte ich die Bilder in St. Jakob nähern, ferner das erwähnte Begräbnis Marieus und sein Gegenstück, der Kindermord. Von dem übrigen dürfte manches ganz auszuschalten sein (Vgl. Thode, a. a. O., S. 278).

geteilt ist. Der Schrein ist bekrönt von drei mit Krabben und Masswerk verzierten Giebeln und vier Fialen; das untere Geschoss schliessen fünf zackenbesetzte Rundbogen ab; die Formen des Masswerks sind bei aller Zierlichkeit einfach und ziemlich streng.

In dem Obergeschoss sitzt in der Mitte der tronende Christus, ihm zur Seite stehen links Petrus, Johannes und Matthäus, rechts Matthias, Jakobus minor und Simon. Unten sind entsprechend angeordnet der sitzende Deokarus, Jakobus major, Judas Thaddäus und Thomas, Paulus, Philippus und Bartholomäus. Die vier Apostelgruppen stehen jede auf einer gemeinsamen Plinthe. Ikonographisch merkwürdig ist, dass Andreas fehlt, um Paulus Platz zu machen, nicht wie sonst, Matthias oder Thaddäus,[1] wohl ein Zeichen beginnender Freimachung von der herkömmlichen Schablone. Auch andere Züge sprechen hiefür; so sind ausser Johannes und Petrus alle mit wallenden Locken und grossen Bärten dargestellt, ohne den überlieferten Unterschied zwischen Jünglingen, Männern und Greisen. Bei Christus ist der scheibenförmige Nimbus durch einen kreuzförmigen, aus lilienähnlichen Blättern gebildeten ersetzt; sonst hielt sich diese Gestalt am ehesten an die Ueberlieferung. Die Figuren sind aus braunem Holz, nur teilweise mit Spuren von Vergoldung; es scheint dieser Mangel einer vollständigen Fassung ursprünglich zu sein.

Dem Stil nach hängen sie, wie gesagt, enge mit den Tonaposteln zusammen, so eng, dass man sie im ersten Augenblick gerne derselben Hand zuteilen möchte; allein sie weisen in Einzelheiten tiefgreifende Unterschiede auf. Die Modellierung ist viel schärfer durchgearbeitet, oft stark ins Einzelne gehend. Aus den Haaren ist die letzte Symmetrie verschwunden; der Ansatz derselben liegt im allgemeinen noch über der Zurückwölbung des Schädels, ist aber bei einzelnen, so dem Philippus, bis an den Stirnrand vorgerückt. Die Stirnlocke kommt noch einigemale vor, und zwar manchmal in der Form zweier glattliegender gelockter Strähnen, dann wieder als emporstehendes

[1] Vielleicht auch ein letzter Beweis für 1406, denn Andreas Volckamer hätte doch seinen Namensheiligen schwerlich aus der Zwölfzahl entfernen lassen.

Gekräusel. Bei der Haarbildung fallen die Strähnen nicht in ununterbrochenem Zuge vom Scheitel herab, sie quellen vielmehr rings um die Stirn bis zur Schläfe herab unter der Haardecke hervor und legen sich pauschend nach rückwärts — eine sehr bemerkenswerte Neuerung, die erst später allgemein angenommen wurde.

Die Gesichtsbildung weicht vielfach vom Apostelmeister ab. Die Stirnen sind glatt, ohne wagrechte Falten, nur bei Jakobus major sind die Brauen scharf gerunzelt. Sehr eingehend behandelt ist die Muskulatur der Wangen, besonders die Muskelstränge oberhalb der Backenknochen, und jene, welche von den seitlichen Nasenknorpeln gegen die Mundwinkel zu laufen. Hier lässt sich der Meister durch die offenbar neuerworbene Kenntnis bis zu Uebertreibungen hinreissen, die dem Gesamteindruck schaden. Die Augenbögen sind wenig gewölbt und setzen an der Nasenwurzel scharf ein. Dadurch sind die Augenhöhlen, namentlich die inneren Augenwinkel, ziemlich tief. Die Lidspalte ist verschieden, meist jedoch schmal. Die Blickrichtung ist durch die Stellung der Pupille nicht schlecht zum Ausdruck gebracht.

Aehnliche Beobachtungen machen wir an den Händen. Auch hier sind nicht nur die Knöchel gut durchgebildet, sondern auch die Knochen und die dazwischen liegenden Einsenkungen des Handrückens übertrieben stark herausgearbeitet. Uebrigens finden sich dabei feine Unterschiede. So ist die Hand des Paulus am Schwertgefäss und des Bartholomäus am Messergriff viel stärker angespannt, als die des Philippus, die das Rohrkreuz lose umschliesst. Im ganzen sind die Hände breit, die Finger kurz und stumpf.

Im Gewand ist der Unterschied am geringsten. Die Form: langes Kleid und Mantel, ist genau wie bisher. Die Falten wiederholen die Motive des Apostelmeisters; nur sind sie nicht mehr so sorgfältig gerundet, nicht mehr so grosszügig angeordnet; gehäufte, scharfkantige und schmale Parallelzüge treten auf, selbst Ansätze zur Augenbildung finden sich vereinzelt.

Die Proportionen sind noch ebenso unrichtig, wie beim Apostelmeister; die Höhe beträgt rund fünf Kopflängen. Auffallend ist, dass der sitzende Christus die gleiche Verhältnis-

zahl hat, während der gleichfalls sitzende Deokarus im Sitzen gemessen fünf Kopflängen aufweist, stehend also etwa sechs hätte. Dabei sind die sitzenden Figuren im absoluten Ausmass ebenso hoch wie die stehenden.

Eine individuelle Bildung ist bei den meisten Figuren gar nicht versucht. Von den übrigen verschieden sind nur Petrus mit seinem halb kahlen Schädel und kurzen krausen Bart, und Johannes, mit bartlosem, gleichgültigem Gesicht, die beide schon den später allgemein werdenden Typus zeigen. Ein feiner Zug ist, dass die sechs oberen Apostel sämtlich den Blick auf den tronenden Christus richten — bei den innersten, Petrus und Matthias, ist sogar die ziemlich starke Biegung zu einer Art Verbeugung ausgestaltet, — während die sechs unteren geradeaus blicken. Die glücklichste Gestalt von allen ist zweifellos der Deokarus. Den linken Fuss anziehend, lehnt er sich etwas nach der rechten Seite, leicht auf den Stab gestützt, den er mit drei Fingern zierlich umfasst. Den Kopf dagegen wendet er mit leichter Neigung nach links, in das Buch blickend, das von der linken gegen die Brust gehalten wird; die ganze Bewegung von gemessener Ruhe, schlicht und natürlich.

Ich habe schon früher den Deokarusaltar als eine Art bahnbrechendes Werk bezeichnet; es ist das erste Mal, dass die Holzbildnerei vor eine grössere Aufgabe gestellt wird. Wie sie sich damit abfindet, ist bezeichnend — mehr für das Nichtkönnen als für das Können. Vor allem bleibt sie auch hier bei kleinen Figuren stehen; um den hohen Schrein zu füllen, wird er in zwei Stockwerke geteilt. Das geringe Mass der Beziehung zwischen den einzelnen Gestalten zeigt das kompositionelle Unvermögen allzudeutlich. An statuarischer Grösse haben diese gegenüber den Tonaposteln nichts gewonnen, eher sind sie an grossen Zügen ärmer geworden; vom intimen Reiz der früheren ist nur bei dem Deokarus noch eine Spur zu finden. In alledem ist hier nur fortgesetzt, was in den Tonaposteln begonnen hat. Neu aber ist die oben hervorgehobene Schärfe der Modellierung, so in den Gesichtern wie in dem Faltenwurf. Damit ist der Stil des Apostelmeisters überholt, allein nur in der Richtung aufs Kleinliche. Wohl war es neue Erkenntnis, Streben nach neuen Zielen, das den Deokarus-Meister geleitet; das Material

kam ihm zweifellos zu Hilfe, das eine prägnantere Durchbildung zuliess, als der weiche Ton. Aber zu einer grossen Kunst führte dieser Weg nicht. Mit dem Deokarusaltar ist die Höhe dieses gotischen Spätstiles bereits überschritten; man sieht schon deutlich wo seine Entwicklungsfähigkeit ein Ende hat. Seine guten Eigenschaften dagegen kamen erst später zur Geltung, als sich ein anderer Geist die technischen Errungenschaften zu nutze zu machen wusste.

V.

ANDERE GLEICHZEITIGE WERKE.

a) Das Tympanon der Nordtüre von St. Sebald.

An der östlichen, gegenwärtig als Haupteingang benutzten Türe auf der Nordseite von St. Sebald, ist ein zweiteiliges Relief mit Marienszenen im Tympanon zu sehen. Dass es nicht aus der Zeit der Erbauung des Portales — 1304 — stammen kann, lehrt, abgesehen von dem entwickelten Stil, der Vergleich mit den kleinen, an den Säulen der Wandung angebrachten Kapitellfiguren. Uebrigens sind auch sonst die vorhandenen Reliefs in den Tympanen dieser Kirche meistens später, das letzte aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Irgend eine urkundliche Notiz, ein Wappen oder ein anderer Behelf zur Datierung sind mir nicht bekannt geworden; so bleibt nur der Stil zur Entschcidung übrig.

Dieser aber weist gebieterisch auf die Zeit um 1400; und die Untersuchung wird lehren, dass sich uns hier wieder ein beachtenswerter Vergleich mit St. Lorenz und dem Chörlein des Pfarrhauses bietet. Dargestellt sind im unteren Feld Tod und Begräbnis Mariens, im oberen ihre Krönung. Bei dem ersten Vorwurf ist die Zahl der handelnden Personen die gleiche geblieben, wie früher; aber die Einzelheiten sind himmelweit verschieden. Inmitten der Gruppe liegt Maria auf ihrem Lager, das ganz gerade an der Bildkante steht; eine Schiefstellung, wie

am Chörlein, ist hier nicht versucht — in kluger Berechnung des Könnens und auch der ruhigeren Wirkung. Das herabhängende Tuch legt sich in wenige grosse, leicht gebogen von Pfosten zu Pfosten laufende Längsfalten. Unter den Kopf der Sterbenden ist ein grosses Kissen geschoben, so dass er fast aufrecht steht; die offenen Haare fallen zu beiden Seiten auf die Schulter, das Auge scheint geschlossen. Die Arme liegen in natürlicher Haltung auf der Decke. Ueber der jugendlich schlanken Gestalt ruht ein Schimmer zarter ruhevoller Anmut. Um sie her herrscht bewegtes Leben. Hinter dem Lager steht Christus, halb dem Kopfende zugewendet, auf dem linken Arme trägt er die Seele in Kindesgestalt, die rechte nähert er segnend dem Haupte der Mutter. Die Apostel sind in zwei Gruppen zu sechs geteilt, jede von der anderen völlig verschieden. Die eine rechts von Christus hält sich in würdiger Stille, nur Johannes beugt sich, das Gesicht mit beiden Händen deckend, über das Fussende des Bettes. Weit erregter sind jene, welche enger zusammengedrängt, zu Häupten Mariens stehen. Der eine legt sich klagend auf den Bettpfosten, ein anderer lehnt den Kopf an die Wand, die Hand an die Augen führend, ein dritter im Vordergrund trocknet die Tränen mit dem Mantel. Jede Gestalt des Reliefs ist für sich aufgefasst, bei jeder Charakteristik angestrebt.

Unmittelbar angeschlossen ist die zweite Darstellung, die weniger anziehend, aber gegenständlich bemerkenswert ist: das Begräbnis Mariens. Nach einer Legende suchten Juden den Leichenzug Mariens aufzuhalten, zur Strafe verloren sie ihre Arme, die am Bartuch haften blieben. Diese Szene ist sonst selten dargestellt worden, scheint aber besonders in Nürnberg beliebt gewesen zu sein. Wir finden sie um dieselbe Zeit auf dem schon erwähnten Bilde im Germanischen Museum,[1] und viel später noch einmal bei Schäuffelin. Eine ältere Darstellung ist mir nicht bekannt. Auf dem Relief wird der Sarg von je drei Aposteln an jedem Ende getragen. Unter demselben stürzen oder liegen drei Juden. Auch hier ist die Art, wie jeder ein-

[1] Nr. 84. Thode ist im Zweifel, gibt aber die Möglichkeit zu, dass das Bild Nürnbergisch ist. Mir scheint dies ziemlich sicher.

zelne den Sarg erfasst, individuell beobachtet, jedoch nicht immer glücklich durchgeführt; namentlich zwei der vorderen bewegen sich in schlimmen Verrenkungen. Die drei Juden bilden einen von unten schwer entwirrbaren Knäuel. Mit dem Bilde verglichen ist unsere Komposition durchaus selbständig. Ueber beiden Teilen des Reliefs, dicht unter der trennenden Querleiste, schweben sechs Engel fast wagrecht, in dreiviertel Profil, sehr geschickt aus dem Hintergrund hervorkommend.

Die Krönung Mariens in der oberen Hälfte ist ziemlich dem Herkommen entsprechend. Maria sitzt neben Christus auf einer Bank, die Hände faltend und den Kopf dem ausgestreckten Arme des Sohnes entgegenneigend; sie ist in dreiviertel Profil, er ganz von vorne genommen. Die Körperhaltung beider ist gut wiedergegeben, besonders die Wendung und die durch die Gewandlage sichtbar werdende Beinstellung Mariens. Hinter beiden hängt ein Dorsale. An jedem Ende der Steinbank sind zwei Engel, der innere stehend, der äussere in Anbetung kniend. Zu oberst im Bogenscheitel schwebt ein fünfter, gerade aus dem Bilde herausfliegend. So ist der Aufbau ganz dem spitzbogigen Raume angepasst. Mehr noch als unten waltet hier einfache feierliche Ruhe, vor allem die Engelpaare geben der schlichten Handlung etwas weihevolles.

Die Beschreibung zeigt genügend den grossen Unterschied im Gesamtcharakter des Werkes, verglichen mit früheren. Dort habe ich immer die feine Beobachtung intimer Züge betont; in ihrer Fortbildung lag hauptsächlich das Streben des Künstlers. Hier ist davon nichts zu berichten; es ist ein höherer Stil, nach dem der Künstler ringt. Ich möchte sagen, er arbeitet mehr zur Sache, mehr zusammenfassend auf den Hauptgegenstand, während die früheren am Beiwerk grössere Freude hatten. Darin liegt ein neues Belebungsmoment, der ihn unbedingt von seinen Vorgängern unterscheidet und einer reiferen Entwickelungsstufe zuweist.

Damit stimmen auch stilistische Einzelheiten überein. Die Kopftypen erscheinen durchweg gut durchgebildet, nicht mehr flächenhaft. Ueber Haare und Bärte lässt sich von unten nichts sagen, sie scheinen wenig eingehend behandelt. In der Wiedergabe der Bewegung offenbart sich ein tüchtiges Können; die

meisten sind wohlgelungen, ziemlich einfach, nicht mehr geziert oder gewaltsam; andererseits ist jede Figur in ihrer Weise bewegt, keine steif. Die Gewänder legen sich frei um die Körper und kleben nirgends, ohne dabei die Formen ganz zu verhüllen. Am wichtigsten ist der Faltenwurf. Die Mäntel der Apostel legen sich überall in wohlgeordnete Rundfalten, die in ihren Motiven mehrfach an die Tonapostel erinnern. Besonders ist dies bei Christus und Maria im oberen Teile zu sehen. Hier sind es namentlich die von den Knien herabfallenden Gewandenden, sowie die auf dem Boden aufliegenden Säume, welche weitgehende Uebereinstimmung zeigen. Nehmen wir noch den freien Fall des Kopftuches der Maria, die reichen Falten an den Kleidern der Engel und die Ränder des Dorsales hinzu, so kann ein Zweifel über die Datierung des Werkes nicht mehr bestehen: es gehört in die Jahre um 1400.

Die Frage nach dem Meister ist auch hier vergeblich: kein zweites Werk, das wir derselben Hand zuteilen könnten. Aber seine Stellung in der Entwickelung ist klar gekennzeichnet. Ohne in der Gesamtanordnung die Typik zu durchbrechen, macht er sich in den Einzelheiten völlig frei. Daher kommt es, dass er nicht mehr durch Zutaten eine grössere Belebung anstrebt, sondern den Hauptfiguren eine neue Form zu geben trachtet. Er stellt sich darin in eine Parallele zum Meister des Deokarusaltares. Gleich diesem wurzelt auch sein Stil in den Formen der Tonwerkstätte, besonders des Apostelmeisters. Aus der gleichen Quelle hat er auch jene einfache Feierlichkeit übernommen. Neu und beachtenswert ist an ihm, wie er das Wesen des Reliefs erfasst. Er presst nicht mehr Freifiguren halb zur Fläche zusammen, er sucht nicht mehr das Hintereinander durch Uebereinander zu ersetzen: alles ist klar in einer Bildfläche gedacht und dabei die Raumtiefe auf das Mass der Darstellungsmöglichkeit beschränkt. Ueber seine Fähigkeit aber geht, nach diesen Gesetzen die ganze Fläche des Tympanons zu füllen: darin ist er eben wieder der Sohn seiner Zeit und seiner Schule, die, der Kleinkunst entsprossen, nur in kleinem Massstab ihre Neuerungen durchzusetzen wusste und grossen Wurfes immer unfähig blieb.

b) Werke in Erzguss.

Die Erzgiesserei, ein besonderer Ruhmestitel der späteren Nürnberger Kunst, scheint in der früheren Zeit noch keine hervorragende Rolle gespielt zu haben; aber dass sie schon damals nicht völlig unbedeutend war, können wir aus manchem schliessen. So hätte sich die Geschützgiesserei sicher nicht so rasch entwickelt, wenn die Technik nicht bekannt gewesen wäre. Das Fehlen von Werken kann als Beweis nicht gebraucht werden; waren doch ausser den Arbeiten in Edelmetall keine andern Erzeugnisse, des wertvollen Materials wegen, so sehr der Zerstörung durch Menschenhand ausgesetzt. Es hindert uns also nichts, zwei in Nürnberg erhaltene Erzbilder dieser Zeit als einheimische Schöpfungen zu betrachten.

Das eine derselben ist eine Brunnenfigur, die im Hofe des Heiliggeistspitals steht. Dargestellt ist ein Pfeifer in der Tracht vom Ende des 14. Jahrhunderts: langes Wams, das bis zur Mitte der Schenkel reicht und vorne mit einer bis zum Saume reichenden dichten Reihe runder Knöpfe geschlossen ist, enge Aermel mit gleichen Knöpfen, enge Hosen; der breitkrämpige Hut aus Eisenblech ist neuere Zutat. Er lehnt sich an einen Stein, kreuzt die Beine und hält mit beiden Händen die Pfeife, auf der er bläst. Das Wasser rinnt aus dem Instrumente, ausserdem aus Röhren, die in beiden Ohren eingesetzt sind.

Sein Stil teilt die Fehler ähnlicher, früher erwähnter Werke. Die Brust ist zu stark gerundet und vorgewölbt, die Schnürfurche zu tief, die Hüften zu schmal. Auch sind die Arme zu kurz und abgeplattet, die Ellenbogen laufen in seltsame lange Spitzen aus — beides wohl Folgen technischer Ungeschicklichkeit bei Herstellung der Form. Das Gesicht ist glatt und ohne Einzelheiten, die Haare sind graviert. Die Gesamterscheinung jedoch hat etwas bestechendes, sie zeigt in Haltung und Bewegung ganz die lässige Anmut jener Zeit.

Das zweite Werk stammt gleichfalls von einem Brunnen. Es ist eine lebensgrosse weibliche Maske im Germanischen Museum, die vom Unschlitthaus stammt; ihr Gegenstück ging

erst im 19. Jahrhundert verloren.[1] Das Gesicht ist ganz von vorne genommen, der Mund als Wasserspeier weit geöffnet, das Haar beiderseits auf dem Grunde ausgebreitet. Den Kopf krönt ein nicht ganz geschickt angebrachter Blumenkranz. Kinn, Nase und Brauen treten scharfrückig hervor, Mund und Lidspalte sind kantig eingeschnitten, das übrige Gesicht wenig modelliert. Die Haare sind sehr fein ziseliert und noch ziemlich ebenmässig, wenn auch nicht mehr streng symmetrisch. Allem nach dürfte auch dieses graziöse Werk um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts entstanden sein.

VI.

DIE SCHULE IN DER WEITEREN UMGEBUNG.

Die Nürnberger Schule, in der Mitte des 14. Jahrhunderts noch empfangend, war gegen Ende desselben schon gebend geworden. Ich denke dabei nicht an die nächste Umgebung, wie das Dorf Kalchreuth, die naturgemäss Nürnberger Künstler beschäftigte; auch in weiterem Umkreis macht sich der Einfluss schon geltend. So finden wir in Forchheim, also ausserhalb Nürnbergischen Gebietes, an der Aussenseite der Kirche einen Schmerzensmann, der ganz dem in Nürnberg mehrfach anzutreffenden ziemlich handwerksmässig hergestellten Typus entspricht. In derselben Stadt, im Schloss, sind ja auch die schönen Wandgemälde vom Ende des 14. Jahrhunderts erhalten, die schon Thode als eines der ältesten Denkmäler Nürnbergischer Malerei bezeichnete. In der alten Reichsstadt Weissenburg sehen wir am Chor der Pfarrkirche Konsole, die sich eng an jene der Sebalderkirche anschliessen. In Sulzbach steht am Chor der Kirche ein Standbild Kaiser Karls IV., das wohl erst nach dem Tode des Kaisers, in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts, gemacht wurde und seine Verwandtschaft mit den Figuren des Schönen Brunnens nicht verleugnen kann.

---

[1] Mitteilungen d. Germ. Nat.-Mus. II, 168. Abbild. Kat. d. Germ. Nat.-Mus., S. 22.

Es lässt sich ohne genaue Untersuchungen nicht sagen, wann der später so starke Nürnbergische Einfluss auf die östlichen Grenzlande, namentlich Schlesien und Krakau, beginnt. Im allgemeinen scheint Nürnberg dort die Stellung des in der Hussitenzeit rasch herunterkommenden Prag übernommen zu haben. Dort war ihm jedenfalls keine stark entwickelte einheimische Schule hinderlich, während solche nach den übrigen Richtungen sein Gebiet eng umgrenzten.

Zunächst haben wir in Franken selber eine zweite, deutlich unterscheidbare Schule, die man am besten als die mainfränkische bezeichnet. Ihre Hauptsitze sind Mainz, Frankfurt und Würzburg, wo überall Werke durchaus gleichen Stiles vorkommen. Zu ihr gehören noch die Bildwerke, vor allen Grabsteine, an der Pfarrkirche in Schweinfurt; da Tilmann Riemenschneider[1] im Taubertal tätig war, kann man darauf schliessen, dass auch diese Gegend schon früher nach Würzburg hinneigte. Nur in Bamberg finden sich Arbeiten, die noch auf ihren Zusammenhang mit Nürnberg zu untersuchen sind.

Nach Süden sind zwei Lokalschulen von selbständigerem Charakter: die von Ulm und von Regensburg. Dazwischen liegt das weite altbayrische Kunstgebiet. Hier trafen wir schon früher ein Werk, das Beziehungen zu Nürnberg wahrscheinlich macht; aber viel darf man daraus nicht folgern. Die altbayrischen Werke von 1400 tragen so verschiedenartige, unter sich unvereinbare Stilmerkmale, dass man sie nur aus der Kreuzung verschiedenartiger Einflüsse — Nürnberg, Ulm, Regensburg, Tirol — erklären kann. Gegen Mitte des Jahrhunderts bildet sich ein einheitlicher Stil in diesem Gebiete, und zwar, wie es scheint, dadurch, dass die Kunst des stammverwandten Tirol alle übrigen verdrängte.

An der Grenzscheide zwischen Franken und Bayern, politisch zum ersten, dem Stamme nach zum anderen gehörig, liegt Eichstätt. Auch in seiner Kunst ist diese Zwitterstellung deutlich fühlbar. Die früheren Werke aus unserer Epoche gehören zweifellos in den Bannkreis von Nürnberg. Sobald aber in

[1] Denn Riemenschneider stammt aus der älteren Würzburger Schule, nicht, wie Tönnies wissen will, aus der Nürnberger.

Bayern eine einheitliche Richtung sich ausgebildet hatte, erlangt diese auch in Eichstätt die Herrschaft. Am Portal des Domes sehen wir deutlich den Gegensatz: das Tympanon weist nach Norden, die Figuren der Seitenwände nach Süden. Gerade hier aber wollen wir etwas länger verweilen, denn hier tritt uns eines der seltenen datierten Werke vom Ende des 14. Jahrhunderts entgegen.

a) Das Domportal zu Eichstätt.

Der Dom zu Eichstätt gehört nicht in die Reihe der Denkmäler grosser bischöflicher Bautätigkeit. Entsprechend der geringen Macht seiner Diözese hat er kaum die Grösse mittlerer Stadtpfarrkirchen. In der Hauptsache fällt seine Entstehung in das 14. Jahrhundert und so sollte es wohl ein Zeichen der Bauvollendung sein, wenn über das Hauptportal die Jahreszahl gesetzt wurde: Anno domini m · ccc · lxxxxvi.[1]

Für uns ist wichtig, dass das Datum auf dem Relief im Tympanon steht, also in erster Linie sich auf dieses selber bezieht. Hier gewinnen wieder einmal einen sicheren Anhaltspunkt, den ich ja oben, bei ungefährer Datierung der Tonapostel, schon erwähnte. Die Ausgestaltung des Portales ist, der Kirche angepasst, ziemlich einfach: ein zweiteiliges Tympanon-Relief und zwei Reihen sitzender Propheten in den Kehlen der Bogenleibungen. Die Figuren zu beiden Seiten der Türe: Maria und die drei Könige an den Pfeilern, vier Heilige an den Wänden der Vorhalle, gehören nicht zu der ursprünglichen Anlage. Auf dem Relief sind zwei bekannte Themen behandelt: Tod und Krönung Mariens. Das erste füllt den breiteren unteren Raum aus. Genau in der Mitte liegt die Tote auf einem sarkophagartigen Lager, auf dessen Sockel die Jahreszahl steht. Sie liegt gerade mit übereinandergelegten Händen, nach Art der Grabsteinfiguren; das Bahrtuch legt sich in ganz regelmässige Röhrenfalten. Hinter ihr steht Christus, die Seele auf dem Arm tragend, auf jeder Seite von ihm vier Apostel: je zwei knien am Kopf-

[1] Näheres der Artikel von F. H. Herb in «Eichstätts Kunst». München, Gesellsch. f. christl. Kunst, 1901, S. 29 ff. (Stilkritisch nicht ganz einwandfrei!)

und Fussende des Lagers, der Toten zugewendet. Der Heiland ragt etwas empor, sodass ihm die anderen nur bis an die Schultern reichen. Die Köpfe der letzteren sind in einer Linie. Nach Kleidung und Typus zeigen sie Verschiedenheiten, aber individuelle Züge sind nicht zu finden. Oben im Bogenabschluss sitzen Christus und Maria nebeneinander, beide von vorne gesehen. Maria kreuzt die Arme über die Brust und wendet den Kopf nach dem Sohne, dieser erhebt die rechte zum Segen, steif und schematisch. Zu beiden Seiten knien zwei Bischöfe; nach den Wappen sind es rechts Raban Truchsess von Wilburgstetten (1365—83), links Friedrich von Oettingen (1383 bis 1415), also die Erbauer des Domes. Im Bogenscheitel schwebt ein wagrecht herausfliegender Engel mit einem Spruchband.

Der Tympanon fordert förmlich den Vergleich heraus mit dem oben beschriebenen zu St. Sebald — sehr zu seinem Nachteil: Dort ist alles bewegt und lebendig — hier typisch und einförmig. Wie viel tiefer und wirksamer wusste der Nürnberger diese Szenen zu gestalten, obwohl die Komposition bis in Einzelheit dieselbe ist. Was aber beide Werke verbindet, ist die völlig gleiche Behandlung des Reliefs. Auch hier ist schon auf eine einheitliche Raumgestaltung und ein allmähliches Zurücktreten der Figuren nach der Tiefe zu hingearbeitet, wenn auch von einer richtigen Entwickelung aus der vordersten Bildfläche noch keine Rede ist. Das Relief ist sehr hoch, aber der Gedanke der in die Fläche gepressten Freifigur schon überall aufgegeben. Haare und Gewänder bieten keinen Anlass zu eingehender Besprechung; was von gleichzeitigen Arbeiten gesagt wurde, passt auch auf sie.

Das Tympanon umgeben in den Bogenleibungen zwölf Freifiguren, auf jeder Seite zwei Reihen zu drei; da sie nur Spruchbänder oder Bücher halten, scheinen sie Propheten zu sein. Sie sitzen — also auch hier die in Nürnberg beliebt gewordene Anordnung. Sie bieten mancherlei bemerkenswertes; die Unterarme sind ganz frei, die Ellenbogen kommen freilich noch nicht recht vom Körper los. Die Beinhaltung ist meist unter einer Fülle von Falten verborgen, aber der wagrechte Teil von der Hüfte zum Knie zeigt das richtige Verhältnis, — keine Verkürzung in die Vorderansicht mehr. Die Proportionen

sind ziemlich schlank, die Köpfe gut gerundet, aber ausdruckslos. Haare und Bärte sind, soviel man von unten sehen kann, ziemlich ebenmässig, sowohl die mittlere Stirnlocke, als auch der Kranz kleiner Löckchen am vorderen Haaransatz kommen vor.

Damit sind wir schon an den Apostelmeister erinnert; an diesen gemahnen weiter nicht nur die Tracht, sondern auch die Faltenmotive. Vor allem die Art, wie der Mantel sich über die Knie legt, ist hier durchaus verwandt mit jenem, nur viel schwächer und kleinlicher. Daraus kann zwar keine unmittelbare Abhängigkeit von dem Nürnberger gefolgert werden — das verbietet die Abweichung der Typen. Aber es zeigt doch die Weiterbildung des Stiles, der uns beim Apostelmeister zum erstenmale so grossartig entgegentrat. Und da diese äusseren Figuren, wie uns die völlige Gleichheit des Stiles lehrt, zugleich mit dem Tympanon entstanden sein müssen, so können wir nun mit Sicherheit Schlüsse ziehen. Die Nürnberger Tonapostel müssen vor dem Portale, also vor 1396, gemacht sein; das Tympanon an der Nordtüre von S. Sebald können wir wenigstens in die gleiche Zeit, also die letzten Jahre dieses Jahrhunderts, setzen.

b) Die obere Pfarrkirche zu Bamberg.

Hatten wir in dem Portal zu Eichstätt einen unanfechtbaren Abkömmling der Nürnberger Schule vor uns, so liegen in Bamberg die Verhältnisse nicht ebenso einfach. Hier tritt uns das 14. Jahrhundert in der oberen Pfarrkirche entgegen, und zwar ist die Plastik mit zwei Werken vertreten: die klugen und törichten Jungfrauen am nördlichen Tor, und das Sakramentshäuschen am Choreingang. Zu den grossen Meistern, die, örtlich nur durch ein schmales Tal getrennt, drüben am Dome gearbeitet hatten, führt künstlerisch kein Weg hinüber. Eine völlig andere Schule tritt uns hier entgegen; aber ihre Anfänge haben auch mit Nürnberg keine Gemeinschaft.

Die klugen nnd törichten Jungfrauen sind das frühere der genannten Werke. Ihre Anordnung ist genau wie an der Brautpforte von S. Sebald; aber ihr Stil ist durchaus verschieden.

Besonders auffallend sind die länglichen, ziemlich flächenhaften Köpfe, und die Haare, die in breiten körperhaften Massen vom Kopfe losgelöst herabfallen, und auf den Schultern aufsitzen. Hierfür sind nun die Vorbilder leicht zu finden: sie stimmen vollständig mit den gleichen Figuren am Dom zu Magdeburg überein. Also weder vom Oberrhein, wie in Nürnberg, noch vom untern Main, sondern vom Norden kam hier der Einfluss.

Wieder ganz anders geartet ist die Kunst, die uns in dem Sakramentshäuschen entgegentritt. Der Chor, in dem dieses steht, ist erheblich später als das Schiff, letzteres gehört ungefähr der Mitte, ersterer dem Ende des Jahrhunderts an. In der Zwischenzeit hatte eine andere Richtung ihren Einzug gehalten. Das Sakramentshäuschen selbst hat uns seine Entstehungszeit glücklich aufbewahrt; über dem eigentlichen Behältnis steht zu lesen: año m · ccc · lxxxx · ii · am · mantag · nach · . . . [1] wart · der · erst · stain · gelait.

Die Form des Behältnisses ist noch die alte eines Wandschrankes mit einfachem Gitter, der unter einem Fenster eingelassen ist. Ueber dem Behältnis wölbt sich ein Eselrücken, die Seiten flankieren vier Pfeiler, zwischen denen in drei Stockwerke geteilte Nischen liegen. Die beiden innersten des Untergeschosses sind mit dem dazwischen liegenden Raume vereinigt, sodass die beiden innersten Pfeiler hier freistehen. In diesem unter dem Behältnis liegenden Raum ist die Grablegung Christi dargestellt; zu beiden Seiten stehen die vier Evangelisten. Die zwölf Nischen der Obergeschosse enthalten die Apostel. Den oberen Abschluss bildet Christus als Weltrichter mit den Seligen und Verdammten.

Also zwei Gruppen und sechzehn Einzelbilder — genug, um ein klares Urteil über Stil und Können zu erhalten. Und, um dies gleich vorweg zu sagen: das Können ist nicht gering. Schon die untere Gruppe, die Grablegung, verrät eine gewisse Selbständigkeit, wiewohl sie sich vom typischen nicht weit entfernt. Die herkömmliche Darstellungsweise dieses Vorganges ist sehr steif. Nikodemus und Joseph von Arimathia stehen an den Schmalseiten des Sarges und halten das über diesen

[1] Den Namen des Heiligen konnte ich nicht entziffern.

gespannte Bahrtuch, auf dem der Leichnam ausgestreckt liegt. Hinter dem Sarge stehen nebeneinander Maria — diese bald an der Kopfseite, bald in der Mitte — Johannes, Magdalena, und noch ein oder zwei Frauen. An der Vorderseite des Sarges sind in Relief die schlafenden Wächter dargestellt. Diese Anordnung liegt auch unserer Gruppe zugrunde. Nikodemus und Joseph sind nahezu gleich, beides bärtige Männer mit roten Mützen und langen grauen Röcken. Maria, die ganz links steht, neigt sich trauernd zu Christus herab. Johannes neben ihr stützt sie; er legt seine rechte um ihre Schulter und erfasst mit der linken ihren Arm. Magdalena, an dritter Stelle, hält das Salbtuch in beiden Händen und wendet sich nach rechts zu der anderen Frau die, dichtverhüllt, hinter dem Fussende des Sarges steht. So ist, ohne das herkömmliche aufzugeben, jede Person in ihrem Tun individuell geschildert.

Die vier Evangelisten bieten einige ikonographische Schwierigkeiten. Matthäus und Lukas erscheinen jugendlich und bartlos, Markus als Mann, Johannes als Greis mit langem grauen Bart. Ihre Namen stehen auf Spruchbändern und sind bei Markus und Johannes modern, bei den beiden anderen jedoch in flachem Relief gehalten und zweifellos alt.

Die Apostel, die im zweiten und dritten Geschosse stehen, sind zum Teil, bei mangelnden Beizeichen, schwer zu deuten. In der Mitte, zu seiten des Ciboriums, stehen oben Petrus und Paulus, unten Bartholomäus und Johannes; sie bieten in ihrem Aussehen nichts besonderes. Bemerkenswert ist eine Gestalt neben Paulus, ein alter Mann mit langem grauen Bart, der die rechte Hand an das Ohr legt, und mit der linken den rechten Ellenbogen stützt; der Bewegung nach ist dies die feinste von allen Apostelfiguren. Im allgemeinen ist die Bewegung bei ihnen, wie auch bei den Evangelisten, ziemlich unfrei. Die Arme kleben fast bis zum Handgelenk am Körper. Die Biegung ist massvoll, aber doch stark genug, um vereinzelt schiefe oder verkrümmte Stellungen zu erzeugen. Die Bärte sind sehr verschieden, zum Teil sehr ebenmässig, fast symmetrisch, zum Teil ganz regellos, manchmal nach der einen Seite weggeschoben. Das Haar ist wenig eingehend, nur in grossen Strähnen oder Klumpen behandelt. Viele Gesichter sind sehr ins einzelne

durchgebildet; die Stirnen sind vielfach durchfurcht und gerunzelt, die Brauen meist gerade, oft in scharfem Winkel an der Nase ansetzend. Manche haben eingefallene Wangen, oder starke Furchen unter den Augen, um Nase und Mund. Daneben finden sich wieder ganz glatte und ausdruckslose Köpfe. Auffallend ist stets der Gegensatz des Gesichtes zu dem stockartig runden Hals, an dem jede Modellierung fehlt, der aber bisweilen unangenehm lang ist. Auch die Hände sind plump und steif, ohne Andeutung von Gelenken, und greifen sehr ungeschickt. Die Gewänder sind belebt durch zahlreiche, meist etwas schief laufende Längsfalten und einzelne pauschende Querfalten. Die Säume kleben meistens noch. Das Kopftuch der Maria bei der Grablegung verläuft am Saum in regelmässigen Bögen, ähnlich das der Magdalena, während die Tücher bei der dritten Frau und einem Apostel fest und faltenlos auf dem Kopfe aufliegen.

Die darüberliegende Gruppe kann nicht eingehend untersucht werden; sie greift in das Fenster hinein, derart dass der Beschauer stets von dem Licht geblendet ist. Die Gestalt des tronenden Weltenrichters ragt vollkommen frei über die friesartige Darstellung hinaus; unter dem Regenbogen, der ihn trägt, sieht man einzelne Auferstehende. Beiderseits knieen natürlich Maria und der Täufer, daneben sieht man links die Seligen, geführt von einem Papst, der die Himmelstür aufsperrt, rechts die Verdammten, mit einer Kette gebunden und von einem Engel mit geschwungenem Schwerte weggedrängt. Auch hier hat sich also der Künstler im ganzen streng an das Herkommen gehalten, im einzelnen aber feinempfundene persönliche Züge eingefügt.

Die künstlerische Herkunft des Werkes ist nicht mit einem Worte abzutun. Seltsam ist schon die Mischung von fortgeschrittenen und von altertümlichen Zügen. Bei dem jüngsten Gericht könnte man an rheinische Vorbilder — Freiburg und Mainz — denken. Andrerseits hat es Verwandtschaft mit dem Tympanon im Südportal der Sebalderkirche, das selber wieder an das nördliche Domportal in Bamberg erinnert; jedoch ist eine unmittelbare Beziehung zwischen beiden Bamberger Werken nicht wahrzunehmen. Die Stellung und Haltung der Apostel gemahnt sehr an die Propheten des Schönen Brunnens. Das

will noch nicht viel sagen, denn sie sind bis zu einem gewissen Grade typisch; wichtiger ist, dass auch der Faltenwurf manchmal eine weitgehende Aehnlichkeit besitzt. Die vielfach oberflächliche und verschwommene Behandlung von Einzelheiten kehrt in Nürnberg bei Werken wieder, die der unmittelbar folgenden Zeit angehören, so bei dem Tympanon der Nordtüre von S. Sebald, und bis zu einem gewissen Grade bei dem Meister der Valznerkapelle. Dieser letztere wiederholt bei seiner Grablegung auch ähnliche Frauentypen, wie wir sie hier sehen. Immerhin sind also die Beziehungen zu Nürnberg, wenn auch nicht alleinbeherrschend, so doch reich und mannigfaltig.

1492 ward «der erst stain gelait»; damit ist der Beginn der Arbeit gesichert, ihre Vollendung aber hat wohl Jahre in Anspruch genommen. Das Sakramentshäuschen kann somit als eine Schöpfung der neunziger Jahre gelten, jener selben Zeit, in der die Nürnberger Bildnerkunst unter den Bildhauern des Schönen Brunnens und dem Apostelmeister machtvoll emporstieg. Ein Abglanz dieser Herrlichkeit ist auch auf das Werk in der oberen Pfarrkirche gefallen.

DRITTER TEIL.

I.

RÜCKBLICKE.

Wenn ich hier einen neuen Teil beginne, so kann man mir mit Fug und Recht eine gewisse Willkür vorwerfen. Kein scharf ausgeprägter Einschnitt, keine Stilwende zwingt dazu. Die Entwickelung der letzten Jahrzehnte nimmt ungehindert ihren Fortgang und der Unterschied des folgenden vom früheren ist nicht grösser, als der von Werk zu Werk in jeder Epoche.

Trotzdem lässt sich die Teilung mit mehr als mit ökonomischen Rücksichten rechtfertigen. Innerhalb jeden Stiles ist ja ein Werden und ein Ausleben zu beobachten, eine aufsteigende und eine absteigende Linie. Wo man in unserem Falle die Wendung, also den Höhepunkt des Stiles annehmen will, mag dem Geschmack jedes einzelnen überlassen bleiben. Im ganzen aber haben wir die aufsteigende Linie hinter uns, die absteigende liegt vor uns.

Zwei Meister waren es vor allem, in deren Werk uns der neue Kunstcharakter entgegentrat: der Heldenmeister des Schönen Brunnens und der Meister der Tonapostel. Beide gehen unabhängig voneinander aus dem älteren Stile hervor und wandeln auf verschiedenen Wegen. Der Heldenmeister steht in Aeusserlichkeiten den älteren noch gar nicht so fern. Haltung und Masse seiner Körper weichen kaum vom hergebrachten ab; in seinem Streben nach Zusammenfassung, nach einem lebensvollen ganzen, in der Weichheit und dem feinen Ausdruck seiner Gesichter steht er dagegen hoch über seiner Umgebung. Hierin offenbart sich die grosse Persönlichkeit, nicht der Schul-

fortschritt; und deshalb findet er auch keinen Nachfolger. Mit der ganzen Schule seiner Zeit stimmt er höchstens in der Vereinfachung der Bewegungsmotive überein.

In diesem letzteren Punkt liegt aber die Hauptstärke des anderen, des Apostelmeisters. An die Stelle der starken Bewegung hatte schon sein Vorgänger, der Kalchreuther Meister, würdige Ruhe gesetzt. Der Apostelmeister mildert diese zwar und verschafft bis zu einem gewissen Grade älteren Bewegungsmotiven wieder Geltung, aber er tat dies nur so weit, als sie für ihn sicher darstellbar sind. Damit gewinnen seine Figuren an Richtigkeit in Stellung und Bewegung, aber sie verlieren die naive Kühnheit früherer, namentlich kleinplastischer Werke. In beider Hinsicht wirkt er unmittelbar schulbildend. Er und seine ersten Nachfolger schaffen sich gewissermassen einen Kanon dessen, was für ihr Können erreichbar ist und verzichten sehr bald auf alles, was darüber hinausliegt. Darin liegt die anfängliche Stärke und der frühe Untergang der Schule.

Mit dem Deokarusaltar, also im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, ist der Kanon ungefähr vollendet. Von da ab werden neue Motive selten, unpersönliche Schulwerke umso häufiger. Naturgemäss werden die Einzelheiten durch häufige Wiederholung immer abgegriffener und entstellter, sodass die Gesamterscheinung sich trotzdem stark verändert; aber ein wirklicher, kräftiger Fortschritt ist das nicht.

Darin liegt nun eine wichtige Erkenntnis für die Kunst von Anfang des 15. Jahrhunderts überhaupt. Man rechnet heute gerne die Meister des Imhofaltares, der Madonna mit der Bohnenblüte u. a. unter die Bahnbrecher der bald darauf beginnenden grossen Epoche der Malerei; früher, bis vor zwanzig Jahren, sah man in ihnen die Blütezeit des «nationalen Stiles».[1] Beides ist falsch. Jene seltsam zahmen, müden Bilder sind nur der Nachklang einer vergangenen, weit kühneren Epoche, die freilich erst spärlich bekannt und noch nicht durchforscht ist. Es ist ein seniler Zug, der uns hier wie in der Bildnerkunst, teilweise sogar in der Architektur entgegentritt. Die Lukas Moser

[1] Vgl. Janitschek, Geschichte der Malerei.

und Konrad Witz, so gut wie die Bildhauer ihrer Zeit, gehören einer neuen, völlig anders gearteten Generation an; von diesen Leuten erst datiert der Stil des 15. Jahrhunderts. Bis diese Bestrebungen aber zum Durchbruch kommen, hat es in Nürnberg noch gute Weile; erst spät in den dreissiger Jahren finden wir ihre ersten Lebensäusserungen.

II.

DAS PORTAL DER FRAUENKIRCHE.

Kein Werk der Kirchenplastik hat in Nürnberg so bald die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, wie der Cyklus an dem zierlichen Portalvorbau der Frauenkirche. Man brachte ihn in Zusammenhang mit dem Schönen Brunnen und schrieb ihn dem Sebald Schonhover zu, andererseits datierte man beide Werke nach der Bauzeit der Kirche. Den Zusammenhang haben nun schon Bergau und Bode gründlich zerstört; Bergau hat auch schon an der Datierung des Portales gerüttelt, leider nicht nachdrücklich genug. Denn, um zu einem richtigen Verständnis des Werkes zu gelangen, muss man sich klar machen, dass es um fast sechzig Jahre jünger ist als die Kirche selbst.

Ein einziges Motiv genügt schon, um dies zu beweisen. Das Hauptportal des Vorbaues ist nach alten Mustern — wie z. B. die Lorenzerkirche — durch einen Mittelpfeiler in zwei Teile geteilt. Bei den älteren Beispielen ergeben sich daraus drei Tympanen: eines über der ganzen Tür, eines über jedem Teil. Hier finden wir dagegen zwei Tympanen und einen mittleren Zwickel. Von den beiden Leibungen der äusseren Wandungen gehört die erste dem Gesamtportal, die zweite dem Teiltore an. Die zwischen beiden liegende Rippe ist dem grossen und je einem inneren Bogen gemeinsam. Das ist eine Scheinkonstruktion, deren die strenge Gotik nicht fähig gewesen wäre; ihr widerstrebte schon die Zusammenstellung von Spitzbogen verschiedenen Winkels, wie sie sich hier notwendig ergibt.

Ich werde später ausführen, dass auch der bildnerische Schmuck gebieterisch eine spätere Datierung verlangt. Die Schwierigkeit ist nur die anscheinend glatt widersprechende Baugeschichte. Soll doch von der Plattform des Vorbaues schon 1361 Karl IV. die Reichskleinodien haben zeigen lassen! Erst später sei dieselbe durch die Michaelskapelle verbaut worden. Aber gerade hier liegt der Angriffspunkt. Gar nirgends ist berichtet, dass es eben die heute bestehende Plattform war; gar nirgends auch, was später daran gebaut wurde. In den Akten des Kreisarchivs zu Nürnberg finden sich nur die Rechnungen vom Neubau des Uhrgehäuses 1506—09. Dagegen muss eine alte Angabe von einem Bau um 1411 existieren; wo sie herstammt, konnte ich nicht finden, aber sie ist Gemeingut der Literatur, bis herab zu den Fremdenführern, geworden. Allgemein wird sie auf die Michaelskapelle allein bezogen. In einer Handschrift[1] vom Anfang des 18. Jahrhunderts, die anscheinend alte Quellen genau, aber vielfach missverstehend kompiliert, fand ich die Angabe, im Jahre 1411 sei der Chor gebaut. Das ist sicher falsch, aber offenbar wieder eine Verwechselung; der schon längst nicht mehr als Portal benützte Vorbau wird nämlich auch bisweilen als Chörlein bezeichnet. Ein gewichtiges Moment ist nun auch, dass die Bauformen, besonders die ziemlich stumpfen Bögen, bei Vorbau und Kapelle übereinstimmen. So halte ich es nicht für zu kühn, beide zusammen in das Jahr 1411 zu setzen.

Der Portalvorbau — von diesem allein soll hier die Rede sein — besteht aus einem nahezu quadratischen mit einem Kreuzgewölbe gedeckten Raume, der dem ursprünglichen Tore vorgesetzt ist; die Vorderseite nimmt das schon erwähnte Doppeltor ein, die Seitenwände Fenster. Um die Plattform zieht sich aussen eine mit Masswerk und Wappen geschmückte Balustrade. Dies ganze Baugerüst ist nun mit Figuren aufs reichste ausgestattet. Aussen sind die Eckpfeiler und sämtliche Bogenleibungen, innen die Leibungen des Tores und die Gewölberippen in dieser Weise gefüllt. Leider musste das Werk

---

[1] «Kirchen, Klöster und Hospitäler in Nürnberg» Kreisarchiv Nürnberg, Mss. S. XIV.

im 19. Jahrhundert zwei Verneuerungen über sich ergehen lassen: eine durch Heideloff, wohl in den dreissiger Jahren, die zweite durch Essenwein 1879—81.[1] Nach Essenweins eigener Angabe blieb dabei von der Aussenseite sogut wie nichts altes übrig. Auch innen erhielt alles neues Fassung, sodass die Ergänzungen nicht zu erkennen sind. Bei der Untersuchung ist deshalb äusserste Vorsicht nötig.

Es ist dies sehr zu beklagen, da wir hier wieder ein grosses cykliscbes Werk vor uns haben. In mancher Hinsicht ist die Anlehnung an die Lorenzerkirche unverkennbar: Auch hier am Portal in der Mitte die Madonna, ganz aussen Adam und Eva, in den Bogenleibungen sitzende Propheten oder Männer des alten Bundes. Ihre Deutung, wie sie Essenwein gibt, ist sehr vorsichtig aufzunehmen, eine Darstellung nicht nur der Erzväter, sondern auch Noahs und seiner Vorfabren an derartiger Stelle ist mir sonst unbekannt.[2] An den Leibungen der beiden Fenster sind nördlich männliche, südlich weibliche Heilige. Besonders reich sind die Eckpfeiler. Hier sind zu unterst Patrone: nördlich der Diözese, südlich der Stadt, darüber vier Frauen, nach Essenwein Sibyllen, über diesen, auf einem vielgliedrigen Baldachin, je fünf musizierende Engel, zu oberst unter einem fialengeschmückten Baldachin, je ein sitzender Mann. Essenwein hat sie, recht unwahrscheinlich, als Salomon und Moses verneuert. In den Zwickeln zwischen Bogen und Pfeiler schweben Propheten mit Spruchbändern, ähnlich denen bei der Lorenzerkirche, jedoch für den Raum viel zu klein; soferne sie echt sind, wäre dies ein bedenkliches Zeichen für nachlassendes Raumgefühl.[3] In den Tympanen ist nur Masswerk.

Mit der Aussenseite ist also schon inhaltlich nicht viel anzufangen. Noch viel weniger kann man stilistisch Schlüsse anderer als allgemeinster Art ziehen. Zum Glück haben wir dies gar nicht nötig; im Inneren sind noch so viele trotz der modernen Ueberschmierung sicher alte Werke, dass wir bieraus genug erkennen können. Allerdings wurde auch hier bei der

---

[1] Vgl. Essenwein, Bildschmuck der Liebfrauenkirche in Nürnberg, Nürnberg 1881.

[2] A. a. O., S. 3.

[3] Ich glaube jedoch, dass sie ganz und gar von Heideloff stammen.

Verneuerung, besonders der Spruchbänder, ein Tohuwabohu aller möglicher kirchlicher Gestalten geschaffen, in dem dieselben Personen zwei- und dreimal wiederkehren;[1] ikonographisch ist da nicht herauszufinden. Nur ganz allgemein kann man noch den Grundgedanken erkennen.

Der Cyklus beginnt am Eingang in die Kirche, also dem Eintretenden gerade gegenüber, solange die Vorhalle als Portal benützt war. Das Tympanon enthält drei Kindheitsszenen Christi, in den Leibungen sind Verkündigung und Heimsuchung, weiter die Propheten und Sibyllen und als äusserste untere Figuren David und Salomon. In den Leibungen über den beiden Fenstern stehen je drei allegorische Figuren, wohl Tugenden Mariens. Im Schlussstein ist die Krönung Mariens, an den dazu ansteigenden Rippen sitzen je drei musizierende oder rauchfassschwingende Engel. Die Beziehung der Gestalten in den Leibungen der Eingangstüre zu dem ganzen ist nicht mehr verständlich. Der Leitgedanke ist also die Verherrlichung Mariens als Mutter Christi.

Von den Einzelheiten entziehen sich jedoch die meisten einer Deutung. Damit sind wir auch nicht mehr imstande, die Lösung der Aufgabe genau nachzuprüfen; allein es fragt sich, ob dies das Urteil über den Künstler wesentlich ändern würde. Denn das eine können wir auch so sagen: allzugross war die Gabe zu individualisieren bei dem Künstler eben nicht. Er weicht wohl vielfach vom überlieferten Schema ab; allein das liegt in der ganzen Entwickelung, die schon längst sich von der Herrschaft desselben befreit hatte. Dafür schafft er sich selbst ein paar Typen, über die er nicht hinauskommt.

Neben der Türe stehen unten sechs etwas grössere Figuren auf Postamenten aus drei Seiten des Sechsecks, Figuren, die stilistisch sehr wichtig sind. Zu innerst sehen wir Maria und Elisabeth, also die Heimsuchung: Maria, eine jugendliche Erscheinung in eng anschliessendem Kleide, das Kopftuch lose über das gescheitelte lockige Haar gelegt — auf den Leib ist die Taube gemeisselt — Elisabeth, eine Matrone, ganz vom Mantel verhüllt, das Gesicht von der Rüschenhaube und dem

[1] A. a. O., S. 6.

Kinntuch eng umschlossen. Es sind keine schlechten Beispiele für des Meisters Können und Streben. Maria ist hier die schwangere junge Frau — nicht der Taube wegen, die nur Beigabe ist — es zeigt sich deutlich in dem vorgeschobenen Leibe und der hohen, nach hinten tiefer werdenden Gürtung. Am Oberkörper ist das Gewand prall anliegend, nach unten legt es sich in dichte lotrechte Parallelfalten. Bei Elisabeth ist die einladende Bewegung der linken und der Griff der rechten in den Mantel ganz gut, wenn auch etwas schüchtern ausgefallen: die Wendung des Kopfes ist durch das umschliessende Tuch sichtlich beengt.

Nicht ebenso klar ist die Bedeutung der danebenstehenden Männer; ihre Bezeichnung als Zacharias und Joseph (bei Essenwein) ist nicht einwandfrei. Der rechte mit dem knospenbesetzten Knüppel könnte noch als Joseph mit dem grünenden Stabe genommen werden. Der Gegenstand in der Hand des linken, der am ehesten wie eine Palme aussieht, will aber zu Zacharias nicht recht passen. Der Kopf dieses letzteren ist lehrreich für die Typik unseres Meisters: hoher vorgewölbter Schädel, hochgezogene gefaltete Stirn, flachgerundete Augenbrauen, tief eingesattelter Nasenansatz, etwas geöffneter Mund, leicht vorgeschobenes Kinn, die starken Bartsträhnen in Löckchen endigend. Dabei sind Einzelheiten sehr fleissig und fein ausgearbeitet, so die kleinen Falten um die Augen. Bei dem Kopfe des gegenüberstehenden angeblichen Joseph ist der Bart sehr auffallend: ein langer schmaler, in der Mitte sorgsam gescheitelter Vollbart, wie man ihn ähnlich auf Porträts nach 1550 oft sieht. Das erweckt starke Zweifel an seiner Ursprünglichkeit. Die Gewänder liegen bei beiden Männern sehr eng an; sie sehen aus, als spannten sie über den Oberkörper und bildeten infolge dessen kleine scharfe wagrechte Fältchen; nach unten verlaufen sie wieder in senkrechte Parallelfalten.

Zu äusserst stehen die Könige David und Salomo, gleichgiltige, als Typen gebildete Gestalten. Sie sind gleich gekleidet, halten das Szepter in der rechten und ein Spruchband in der linken, der einzige Unterschied ist, dass Haar und Bart bei dem linken länger und wirrer sind, als bei dem rechten. Unter den sechs Freifiguren sind, von links nach rechts, folgende Wappen:

lmhof, Schopper, Pömer (?), Tezel, Sax, Grabner. Auf welche Persönlichkeiten sich dieselben beziehen, konnte ich nicht ermitteln.

Diese Standbilder nehmen mit ihren Postamenten und Baldachinen den Raum bis zum Bogenansatz ein. In den dreifachen Kehlungen des Bogens befinden sich zwanzig kleinere Figuren, mit einer Ausnahme sitzend. Zu unterst sehen wir zur linken dicht am Tympanon Maria, von einem aufgeschlagenen Buche aufblickend, daneben den knienden Verkündigungsengel. Rechts entspricht ihnen ein alter Mann mit langem Barte, auf einen Stock gestützt, den Essenwein auf Joseph deutet und zu der Anbetung der Könige im Tympanonrelief hinzuzieht. Der Typus widerspricht dem nicht; neu wäre allerdings einerseits die Anwesenheit Josephs bei dieser Szene, andererseits die Fortsetzung der Reliefkompositionen in den Freifiguren der Leibungen.

Alle anderen Bildwerke, die wir um das Tympanon gereiht sehen, sind Propheten und Sibyllen. Hier hat die Verneuerung am schlimmsten gehaust; es ist unmöglich geworden, die einzelnen Gestalten genau zu bestimmen. Von den heutigen Benennungen sind Jesus Sirach sehr verdächtig, der zweimalige Jesaias unmöglich, St. Bernhard und der andere Mönch geradezu widersinnig; übrigens sind die beiden letztgenannten Figuren sicher Frauen. Es ergeben sich also neun oder — wenn die unterste Gestalt nicht Joseph — zehn Propheten und sieben Sibyllen, eine Zahl, die ohnehin auf eine gewisse Willkür der Auswahl hinweist.

Hinsichtlich des Stiles braucht zu dem früher gesagten nur wenig hinzugefügt zu werden. Bei den Männern kommen neben den gelockten Bärten auch einzelne in schlichte Strähnen gelegte vor. Die Frauen haben meist rundliche, ziemlich ausdruckslose Gesichter; auffallend sind bei manchen von ihnen die übertrieben langen Hälse. Das Missverhältnis zwischen Höhe und Tiefe bei den sitzenden Figuren ist nur sehr gering, teilweise überhaupt verschwunden; dagegen sind vielfach die Oberkörper zu gross gegenüber den Beinen. Die Stellung der sitzenden ist verschieden, bei den meisten stehen die Füsse gerade aufgesetzt nebeneinander; in einigen Fällen jedoch ist

der eine Fuss weit zurückgenommen, das entsprechende Knie dadurch viel tiefer als das andere; die hieraus sich ergebenden Verschiebungen sind stets missglückt. Bei den Gewändern wiederholt sich das früher beobachtete: spannendes Gefältel über dem Oberkörper und parallele Längsfalten. Der Fall des Mantels über die Knie erinnert an die Tonapostel, nur ist er vereinfacht und verschlechtert; ein oft wiederholtes Motiv ist eine scharfe Falte, die sich vom einen Knie im Bogen zum anderen Fusse zieht.

Eine der Sibyllen, jetzt «Hellespontica» bezeichnet, weicht stark von den anderen ab. Sie hat ein ausgeprägtes Altweibergesicht mit scharfen Zügen, tiefen Augen, zahnlosem Mund und abgemagerten Hals. Diese Eigenheiten sind sehr verdächtig, da sie sonst nirgends vorkommen; die Echtheit des Kopfes, vielleicht der ganzen Figur ist sehr in Frage zu ziehen.

Besondere Betrachtung verdienen auch hier wieder die Reliefs im Tympanon, da sie uns über die Stellung des Künstlers zur Entwickelung am besten Aufschluss geben. Der Darstellung nach begegnen uns alte Bekannte: im unteren Feld finden wir die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, im oberen die Darstellung im Tempel. Die Szenen stehen unvermittelt übereinander, durch kein Gesims, keine Baldachinreihe getrennt: der Fussboden der oberen ist der Abschluss der unteren. Nur im Bogenscheitel ist, diesen überquerend, ein Baldachin angebracht.

Die Geburtsszene ist am stärksten verändert. Maria liegt in ihrem Bett halb aufgerichtet, den Kopf in die rechte Hand gestützt. Das Kind, wie immer in einem Korb etwas über ihr, ist nackt, es wendet sich eben in lebhafter Bewegung auf die Vorderseite und greift nach der Brust der Mutter hinüber. Links sitzt Joseph in herkömmlicher Haltung. Ueber dieser Gruppe ist die Verkündigung an die Hirten zu sehen: links ein Engel mit einem Spruchband, rechts ein Hirt, der die Hand schützend über die Augen hält, zwischen beiden zwei Schafe; alles das ganz eng gedrängt.

Die Anbetung der Könige, die ohne Zwischenraum daneben gesetzt ist, zeigt den gewöhnlichen Typus. Der erste König küsst dem nackten, auf Mariens Schosse sitzenden Kinde die

Hand: hinter ihnen halten zwei Engel ein Dorsale. Der zweite König wendet sich zum dritten und weist mit der linken auf — das Kästchen in seiner rechten. Neben ihnen deuten ein Knabe, zwei scherzend sich bäumende Pferde und ein liegendes Maultier das Gefolge der Könige an; ein bisher nicht gebräuchlicher Zusatz.

In dem oberen Felde, der Darstellung im Tempel, entspricht die Mittelgruppe ganz dem hergebrachten: das auf dem Altar stehende Kind — auch hier nackt — zwischen Maria und dem Priester. Hinzugefügt sind drei Figuren: rechts ein Engel mit einem Spruchband, links zwei Leute, die man wohl am besten auf Simeon und Hanna deutet. Unter dem Baldachin im Bogenscheitel hängt eine Ampel.

Die Reliefs sind lehrreich und wichtig, denn sie weisen mit voller Sicherheit auf eine späte Entstehungszeit. Gewisse Freiheiten in Anordnung und Bewegung, vor allem die Hinzufügung neuer Personen, zeigen eine Unabhängigkeit von der Ueberlieferung, wie sie bei den bisher besprochenen Werken nicht vorkam. Dass das nackte Christuskind im 14. Jahrhundert noch nicht zu finden ist, habe ich früher erwähnt. Dazu kommt die Unregelmässigkeit der Stellung im Raume; während frühere sich stets bemühten, eine Hauptperson — etwa Christus oder Maria — genau in die Mitte des Tympanons zu setzen, sind hier die Hauptgruppen, anscheinend mit Absicht, zur Seite gerückt; der ganze Eindruck ist dadurch gefälliger geworden. Andrerseits sind sie viel ärmer an Zügen naiver Naturbeobachtung. Der zusammengerollt liegende Hund, das sich am Ohre kratzende Schaf und die beiden Pferde sind noch die letzten Reste davon; und auch diese können teilweise nach älteren Arbeiten kopiert sein. Die Bewegungsmotive des Kindes sind keineswegs neu, nur plumper geworden. Auch sonst sind Stellung und Bewegung wohl richtiger und weniger gewagt, aber auch steifer und langweiliger als bisher. Der Reiz der Unmittelbarkeit fehlt hier vollständig.

Der Stil stimmt mit den Freifiguren vollständig überein: über die Brust spannende Gewänder und Neigung zu lotrechten Parallelfalten. Die Bärte sind durchweg schlicht, die Haare einfach zurückgestrichen; Symmetrie ist ganz verschwunden. Die Modellierung der Gesichter ist auf ein Mindestmass beschränkt.

Alle diese stilistischen Eigenheiten weisen auf die oben angenommene Entstehungszeit. Das richtige Verhältnis der Körperteile bei den sitzenden Figuren geht von den Tonaposteln aus. Auf diese führt sich auch der Faltenwurf zurück, sowie die Beschränkung der früher viel reicheren Bewegungsmotive. Die Ansätze zu spannenden Gewändern und zu dicht gelegten Parallelfalten finden wir bereits beim Deokarusaltar; ebenso ist mit diesem Werke die Verwandtschaft in der Darstellung des Haares unverkennbar. In gleicher Weise liessen sich hier die stehenden Tonapostel anführen; auch bei ihnen machen sich alle die angeführten Merkmale schon in beschränktem Masse geltend. Man könnte sagen, das Portal der Frauenkirche bildet genau die Weiterentwicklung jener Bewegung, die von den sitzenden Tonaposteln zu den stehenden und zum Deokarusaltar geführt hat. Anzuführen ist noch, dass die Rüschenhaube, die an den Frauengestalten des Portals vielfach zu sehen ist, im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts Mode wurde. Die für diese Zeit etwas altertümliche Tracht des dritten der heiligen Könige stimmt genau mit älteren Darstellungen überein, ist also kopiert und hier nicht zu verwerten. Aus allem geht immer wieder hervor, dass wir das Werk in den Anfang des 15. Jahrhunderts, und zwar nach 1406, setzen müssen. Das oben angeführte Datum 1411 ist also ein durchaus wahrscheinliches.

III.

DAS GRABMAL EGLOFFSTEIN UND DER MEISTER DER EBNER'SCHEN STANDBILDER.

Waren wir bei dem Portal der Frauenkirche darauf angewiesen, die Entstehungszeit durch eine Reihe von Schlüssen und Mutmassungen zu finden, so stehen wir nun einem sicher datierten Werke gegenüber, das uns gleichzeitig eine Bestätigung des vorhergehenden und einen Anhaltspunkt für die Weiterentwicklung bietet: es ist der Grabstein des Konrad von Egloffstein in der Kapelle am rechten Seitenschiff («Egloffstein-Kapelle»)

der Jakobskirche. Er trägt die Umschrift: Anno Domini MCCCCXVI ipso die Leodegarii maioris obiit frater Conradus de Egloffstein praeceptor Allemanorum ordinis Teutonicorum cuius anima requiescat in pace.

Ein Würdenträger des Deutschherrenordens war es also, den man hier bestattete; er muss besonders geachtet gewesen sein, da er der einzige ist, dem ein Denkmal statt eines einfachen Totenschildes gewidmet wurde. Der Grabstein stammt aus der Zeit selbst, das beweist sein Stil. So kann man also das Jahr 1416 als sein ungefähres Entstehungsjahr festhalten.

Der Verstorbene ist stehend in einem rechteckigen Rahmen dargestellt, in ziemlich hohem Relief. Er ist baarhaupt und trägt eine lange, mit einem Strick gebundene Kutte und darüber einen Mantel mit Kapuze. Das Haar fällt in kurzen Locken frei rund um den Kopf herab. Das Gesicht wird nach unten schmäler; die Nase tritt breit und ohne Einsattelung aus der Stirne hervor, die Augenwinkel sind tief und scharf eingesetzt. Die Augen selbst sind kugelig gebildet, die Lider wenig herausgearbeitet. Der dünne Bart teilt sich in zwei Spitzen. Die Kutte legt sich in senkrechte Parallelfalten, die durch den um die Hüfte gelegten Strick etwas zusammengehalten werden. Die linke Hand greift nach dem Ende dieses Strickes, die rechte liegt an der Brust. Die an den Leib gezogenen Ellenbogen schürzen den Mantel zu beiden Seiten, sodass hier zusammenlaufendes Gefältel entsteht; auch der auf der linken Schulter liegende Teil der Kapuze bildet unregelmässige Falten, sonst laufen die Züge des Mantels wie die der Kutte. Die ganze Gestalt ist schlank; durch das Vorherrschen senkrechter Linien wird dies noch besonders hervorgehoben, gleichzeitig aber der Eindruck einer gewissen Steifheit bezeugt.

Das Denkmal ist uns von grosser Wichtigkeit; die Betonung der senkrechten Linie, die Vereinfachung der Faltenmotive und die Vorliebe für Parallelzüge stellen es unmittelbar neben das Portal der Frauenkirche, nur sind diese Merkmale noch ausgebildeter als dort; das Datum 1411 gewinnt durch die Jahreszahl 1416 eine neue Stütze. Andererseits können wir von hier aus eine sichere Zeitbestimmung gewinnen für einen Künstler, der in seiner Art eine gewisse Beachtung verdient: den Meister

der beiden von der Familie Ebner gestifteten Standbilder im südlichen Seitenschiff der Sebalderkirche.

Ich schwankte eine Zeitlang, ob ich nicht in diesen Standbildern dieselbe Hand wie im Egloffsteingrabmal erkennen soll; schliesslich überwogen doch die Gründe, die dagegen sprachen. Die beiden Standbilder stehen an dem ersten (westlichen) Scheidbogen des südlichen Querschiffs, und zwar auf Konsolen, die, ebenso wie die bekrönenden Baldachine, an die Diensten angesetzt sind. Da sonst im Schiff der Kirche der Zug der Diensten durch die Bildwerke unterbrochen wird, so scheint also der Platz ursprünglich nicht für solche bestimmt gewesen zu sein. Beide Konsolen tragen das Ebnersche Wappen, das auch die benachbarten, meist älteren Bildwerke schmückt.

Das eine der Standbilder, rechts neben der Türe in den Südturm, stellt den heiligen Antonius dar. Der Heilige steht aufrecht da, die rechte auf einen Stock gestützt; in der wagrecht vorgestreckten linken hält er eine Glocke. Vor seinen Füssen gehen zwei Schweinchen. Er trägt eine Kutte, unter der ein die Füsse deckendes Unterkleid hervorkommt; über die Schultern hängt ein Mantel, der auch die Arme deckt. Den freien Fall dieses Stückes darzustellen war dem Künstler noch nicht möglich, er schob ihn deshalb zwischen Körper und Unterarm zurück, und brachte damit ein belebendes Motiv in den Faltenwurf. Auf der Brust schliessen Kutte und Mantel eng an, nach unten verlaufen die bekannten senkrechten Parallelzüge. Der Saum der Kutte liegt ganz frei über dem Unterkleid. Den Kopf bedeckt eine Kapuze, deren Enden beiderseits, ohne das Gesicht zu berühren, auf die Schultern fallen.

Der Kopftypus ist sehr lebendig. Die Augenbogen sind scharf, wenig gebogen und etwas gerunzelt, die Augen sind kugelig, unter ihnen sind kleine Säcke. Die Wangen sind eingefallen, die Backenknochen treten stark vor. Die Nase setzt schmal, doch ohne Einsattelung an der Stirne an, und wird nach unten breiter. Sie ist auffallend kurz und stumpf. Die Lippen sind voll, der Schnurrbart deckt die Mundwinkel, der Vollbart hängt in gelockten, nicht symmetrischen Strähnen auf die Brust. Die Hände sind gut durchgebildet, ziemlich fleischig, aber nicht sehr breit.

Dem heiligen Antonius gegenüber steht die heilige Helena. Sie trägt den Kopfputz dieser Zeit, die Rüschenhaube, hier mit einem Krönchen, und den das Untergesicht umschliessenden Schleier, ferner ein langes Kleid und einen den Oberkörper umgebenden Mantel. Die vom Mantel verhüllte linke hält ein verstümmeltes Kreuz, die rechte zeigt auf dasselbe, eine Bewegung, die nicht recht vom Körper los kommt. Auch hier spannt die Kleidung über der Brust, und erzeugt dadurch kleine scharfe Fältchen, das Unterkleid legt sich in tiefe etwas gebogene Langfalten, die vom Mantelsaum frei überschnitten werden. Das Gesicht ist ziemlich glatt und ausdruckslos, die Augenbogen gewölbter, die Augenhöhlen flacher als beim Antonius; Augen, Nase, Lippen und Hand zeigen jedoch die gleichen Formen.

Das Wappen am Konsol des Standbildes wird von zwei Knaben gehalten. Ihre Stellung ist zwar eine ziemlich bewegte, aber sie erscheinen trotzdem steif, da ihnen die Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit früherer Werke fehlt. Bemerkenswert ist dagegen, dass, im Gegensatz zu älteren Konsolfiguren, ihre Proportion vollkommen richtig und die Zusammendrängung des Unterkörpers geschickt vermieden ist.

Der Stil der beiden Standbilder stimmt merkwürdig mit den vorher besprochenen Werken überein. Bei dem Antonius zeigen Haltung, Gewandung, selbst Darstellung des Gesichtes eine weitgehende Verwandtschaft mit dem Egloffstein-Grabmal; die Helena dagegen nähert sich mehr den Standbildern an der Frauenkirche, wenn sie auch diesen entschieden überlegen ist. Das Jahr 1416 mag also auch hier als ungefähre Entstehungszeit gelten.

Ueber die Neigung seiner Zeit zur ausgesprochen senkrechten Linienführung ist auch unser Künstler nicht hinausgekommen. Dass er die gotische Biegung fast vollständig aufgibt — nur die Helena zeigt eine Spur derselben — ist keineswegs ein Fortschritt; er verzichtet damit auf eine Belebungsmöglichkeit, ohne eine andere an ihre Stelle zu setzen. Auch bei der Bewegung erkennt man eine ängstliche Beschränkung auf das Mindestmass. Dagegen zeigt er eine grosse Freiheit und Sicherheit in der Behandlung von Einzelheiten, wie der Gewandsäume, der Haare und Hände; die Durchbildung des Kopfes des Antonius ist feiner als man es bisher in Nürnberg gewohnt war,

und zeugt von scharfer Beobachtung. Es ist ein nicht zu unterschätzender Zuwachs an positivem Können. Jedenfalls haben wir hier trotz aller Steifheit und Einförmigkeit einen zwar nicht hervorragenden, aber doch geschickten und tüchtigen Bildhauer vor uns, der die meisten seiner freilich nicht allzu reichen Zeit übertraf.

IV.

DER SCHMERZENSMANN VON 1422.

Das nächste datierte Denkmal gehört schon dem Anfang des dritten Jahrzehntes an. Es ist ein kleines, nicht sehr gut erhaltenes Relief an der Aussenseite der Moritzkapelle, neben der Türe, das kaum Beachtung verdiente, wenn es nicht das einzige, ein Datum tragende Werk in Nürnberg zwischen 1416 und 1437 wäre. Es scheint ein Votivbild gewesen zu sein, allein die Inschrift, die sich um das ganze Werk zog, ist grossenteils zerstört. Erhalten ist nur, uns zum Glück, ein Stück, das die Worte trägt: A. D. millō cccc und in xxii jar.

Das Relief zerfällt in zwei Teile; im oberen steht Christus als Schmerzensmann im Sarge zwischen Maria und Johannes, neben diesen links Kaiser Heinrich, rechts Kaiserin Kunigunde, die beiden Diözesanpatrone. Aus dem Sarge hängt ein Tuch mit der vera icon, das die untere Hälfte in zwei Teile teilt; links desselben kniet ein Kaiser mit dem Stifter, rechts ein Bischof mit der Stifterin. Die unteren Figuren haben stark gelitten.

Das Ganze ist die Arbeit eines mittelmässigen Künstlers, hat aber manche interessante Züge. Der Körper Christi ist stark gerundet und scharf eingeschnürt; die Rippen sind hart herausgebildet, der Uebergang in die Bauchhöhle dagegen verhältnismässig weich. Der Bart ist rund, mit wenigen tiefen Strichen modelliert.

Die danebenstehenden Gewandfiguren sind stark gebogen. Die Falten gleichen denen am Portal der Frauenkirche, nur

sind sie flüchtiger durchgeführt; die Säume hängen frei und bilden Schlangenlinien. Beachtung verdient das Kopftuch der Maria, das nicht mehr in regelmässigen Rundungen verläuft, sondern glatt in unsymmetrischer Anordnung über dem Kopf liegt. Vereinzelt findet sich die Neigung zu Brüchen.

Die unteren knienden Figuren scheinen etwas besser gewesen zu sein. Der Stifter trägt die Tracht, wie sie um jene Zeit von Frankreich und Burgund ausgehend sich einbürgerte: den langen Rock mit weiten Aermeln und dem grossen Hut mit der Sendelbinde; das Fehlen des Zaddelwerkes ist zwar auffallend, spricht aber nicht gegen das Datum, da auch sonst in jener Zeit Röcke ohne Zaddeln vorkommen.

Individuelle Züge fehlen dem Werke ganz; die Köpfe sind schablonenhaft und dabei ziemlich flüchtig. Allein Modellierung und Faltenwurf geben uns Aufschlüsse, die für die richtige Zuteilung und Datierung anderer Werke von grosser Wichtigkeit sind.

V.

DER MEISTER DER VALZNER-KAPELLE.

An dem von Konrad Gross gestifteten heiligen Geist-Spital waltete als Pfleger seit dem Jahre 1403 ein Mann, der in Stellung und Lebenslauf grosse Aehnlichkeit mit dem Stifter hat: Herdegen Valzner. Auch er war nicht aus einer alten Familie, sondern erst emporgestiegen so durch seinen Reichtum, wie durch die Gunst König Wenzels, von dem er 1393 die Herrschaft Hilpoltstein erwarb, den Anfang seines späteren grossen Landbesitzes. Nach Wenzels Absetzung wandte er sich zu rechter Zeit dem neuen Herrn, König Ruprecht, zu und erlangte im Jahre 1401 dessen Bestätigung. Im selben Jahre wurde er Bürger von Nürnberg, mit dem er durch seine Ehe mit einer Patrizierin aus dem Hause der Waldstromer schon in Beziehung stand. In rascher Folge erwarb er dort hohe Aemter, so 1403 jenes Pflegeramt. In dieser Eigenschaft machte er eine Zusatzstiftung, und baute eine Kapelle an die Kirche an. Ueber-

haupt war er wohl ein Freund von Bauten. Es werden noch weitere kleine Kirchenbauten auf dem Land von ihm berichtet, auch war er 1403 in der Ratskommission «zum Bau von Sant Lorentzen».[1] Was von ihm erhalten ist, zeugt mindestens für sein Verständnis. 1418 legte er alle Aemter nieder und starb 1426. Sein Grab ist in derselben Kapelle, die er gebaut hat.[2]

Diese Kapelle liegt in der Fortsetzung des linken Seitenschiffes, neben dem Chor, von dem sie durch eine Bogenstellung und einfache Schranken getrennt ist, jedoch tiefer als der Boden des Schiffes. Während letzteres, wie viele Predigerkirchen, flach gedeckt, ist die Kapelle gewölbt und mit drei Seiten des Achtecks geschlossen. Auf den Wandflächen, die neben dem Eingangsbogen bleiben, sind Wandmalereien, welche dem Stil nach jünger sind als die grossen Apostelgestalten des Schiffes und wohl gleichzeitig mit der Kapelle entstanden sind. Wann allerdings diese Bauzeit genauer anzusetzen ist, lässt sich nach den Berichten nicht feststellen; übrigens bleibt es für uns ziemlich belanglos und soll daher gar nicht untersucht werden.

Was uns hier interessiert, sind zwei Werke der Bildhauerkunst, die in der Kapelle enthalten sind: Valzners Grabmal und eine Grablegung Christi. Dass beide Werke demselben sehr guten Künstler zuzuweisen sind, soll weiterhin ausgeführt werden. Aber schon der Darstellung nach ist eine Zusammengehörigkeit sicher; durch die Gruppe soll die Eigenschaft der Kapelle als Gruftkapelle hervorgehoben werden. Nun ist kaum anzunehmen, dass diese beiden Werke schon früh, als Valzner sein Amt antrat, geschaffen wurden; andrerseits verrät die Auswahl des Künstlers zuviel persönlichen Geschmack, als dass man an die nachträgliche Ausführung einer Stiftung denken möchte. So wird man die Bestellung der Werke am wahrscheinlichsten mit der doch wohl durch Krankheit und Altersschwäche veranlassten Niederlegung aller Aemter im Jahre 1418 in Zusammenhang bringen. Was uns die Werke selber sagen, stimmt damit gut überein.

Das Grabmal, das in der Mitte der Kapelle steht, habe ich

---

[1] Siehe oben S. 9.

[2] Vgl. Würffel, Beiträge z. Nürnberger Stadt- u. Adelsgeschichte, Bd. I, S. 223.

oben schon als Gegenstück zu dem des Konrad Gross erwähnt. Gleich diesem zeigt es die in Nürnberg sonst nicht vorkommende Form der offenen Tumba, so dass man an eine absichtliche Nachbildung denken muss. Jedoch ist es einfacher gehalten. Die Platte ruht auf vier achteckigen Pfeilern, mit einfachen Kapitellen, ohne sonstigen Schmuck ; sie hat sehr gelitten, das Spruchband aus Bronze, das sie umsäumte, ist bis auf ein Bruchstück zerstört, nur die beiden in Bronze gravierten Wappen in der Mitte sind erhalten. Auch der darunter liegende Grabstein mit der ganzen Figur Valzners ist nicht ganz unberührt, der untere Gewandsaum ist etwas zerstossen. Tadellos aber ist der Kopf des Verstorbenen — Gott sei Dank, denn es ist ein Bildnis, wie es jene Zeit nur selten geschaffen. Valzner ist hier schon ein alter Mann, sogar hochbetagt. Seine Züge zeigen durchweg das schlaffe, eingefallene des Greisen; früher müssen sie einmal etwas achtunggebietendes gehabt haben. Der fast völlig kahle Oberkopf ist mächtig gewölbt, die Stirne hoch und leicht gefurcht, die Nase ziemlich gerade, mit scharfem Rücken. Die Wangen dagegen sind hohl, die Backenknochen treten hervor, um den Mund laufen tiefe Falten; all diese Partien sind verfallen und kraftlos. Sehr fein beobachtet ist eine lange Hautfalte, die von den Backenknochen senkrecht nach abwärts läuft, — jenes deutliche Kennzeichen eines früher vollen, im Alter abgemagerten Gesichtes. Es ist alles so genau, so individuell, dass man sofort erkennt, welch hohe bildnismässige Aehnlichkeit dieser Kopf besessen haben muss.

Und über der Aehnlichkeit kommt auch die rein künstlerische Wirkung nicht zu kurz. Nicht nur die intime Beobachtung ist hier auffallend, auch die Art der Wiedergabe ist hervorragend. Die einzelnen Züge sind nicht scharf betont und auseinandergerissen, sondern stets im ganzen gesehen. Die weiche Darstellung der welken Greisenhaut und ihr Gegensatz zu den harten Knochenpartien, vor allem der Nase und dem Schädel, zeugen von grossem Können und ausgesprochenem Streben nach dem zusammenfassenden. Hier zum ersten und auch einzigen Male glaube ich eine Nachwirkung des Heldenmeisters zu sehen; ich halte es nicht für unmöglich, dass wir einen Schüler desselben vor uns haben.

Das zweite Werk der Kapelle, die Grablegung, steht an der linken Seite der Apsis, in eine flachbogige Nische eingesetzt. Die Komposition bewegt sich ganz in den herkömmlichen Formen: Christus liegt flachgestreckt auf dem über den Sarg gebreiteten Bartuch, das zwei Männer, an den Schmalseiten stehend, halten. An der rückwärtigen Breitseite stehen in einer Reihe nebeneinander, Maria, drei andere Frauen und Johannes. Auf der Vorderseite des Sarges sind als Relief die drei schlafenden Sargwächter dargestellt.

Die Darstellung im ganzen ist langweilig und schematisch; sie zeigt, dass der Meister keinerlei Streben nach dramatischer Belebung besass. Nicht einmal die einzelne Figur interessiert ihn. Die beiden bartuchhaltenden Männer (Nikodemus und Joseph von Arimathia), die allein ganz sichtbar sind, haben viel zu kleine und schwache Körper im Vergleich zu den Köpfen; auch der Stellung nach könnte man sie eher für Gewandpuppen als für Menschen halten. Nur die Köpfe beschäftigen den Meister; hier zeigt er aber auch ein ganz achtbares Können.

Maria steht in der Mitte der Reihe hinter dem Sarge. Ihr Kopf ist am stärksten durchgearbeitet. Sie ist als alte Frau dargestellt, nicht mehr jugendlich, wie im 14. Jahrhundert. Die Falten des Gesichtes sind dadurch verstärkt, dass dasselbe weinend verzogen ist. Die Mundwinkel hängen etwas, die sehr schmale Unterlippe ist wie im Schluchzen eingezogen. Der Kopf neigt sich nach links, die rechte Hand greift herauf, ihn stützen. Die beiden Frauen rechts und links von ihr tragen gleichfalls die Spuren ihrer Jahre. Auch sie weinen. Die rechte neigt den Kopf gleich Maria, die linke hält ihn gerade. An der letzteren fallen die hohen Augenbögen auf, auch die starke Furche, welche die Oberlippe unter der Nase teilt und dem ganzen Gesicht trotz der Falten etwas feines verleiht. Alle drei Frauen haben doppelte Kopftücher, eines von buntem Tuch und darunter ein weisses, die sich glatt über den Kopf legen und seitwärts ohne Falten herablaufen.

Die Frau zu äusserst links wird wohl am richtigsten auf Magdalena gedeutet. Sie ist etwas jünger als die anderen. Ihre Brauen sind ziemlich gerade, ihr Blick etwas starr; sie zieht den linken Mundwinkel schief herab. Es ist mehr ein Ankämpfen

gegen die Tränen als wirkliches Weinen, was in diesem Gesicht liegt. Ihren Kopf umhüllt nur ein einfaches weisses Tuch, das auch das Kinn einschliesst. Ihr Gegenspiel am rechten Ende ist Johannes, eine jugendliche, fast knabenhafte Erscheinung, mit glattem Gesicht und dichten blonden Locken. Der Kopf ist auf die rechte Schulter geneigt, und das Haar folgt dieser Neigung, indem es nach links freier herabfällt.

Die beiden Männer an den Sargenden bleiben gefasster in dem allgemeinen Schmerz. Sie haben beide die Köpfe gesenkt und blicken auf den Leichnam herab. Der linke hat ein Tuch dicht um den Kopf gezogen. Sein Gesicht ist bärtig, die Stirn in krause Falten gezogen. Sein Gegenüber ist baarhaupt; er trägt langes schlichtes Haar und einen grossen auf die Brust fallenden Bart. Die Brauen sind gerunzelt; es scheint mehr Grimm als Schmerz aus seinen Zügen zu sprechen.

Vergleichen wir die Grablegung mit dem Grabmal, so bleibt kein Zweifel über die Gleichheit der Hand. Besonders deutlich zeigt sich dies in der übereinstimmenden Art, wie die Falten der alten Gesichter dargestellt sind. Beidemale finden wir dieselbe Weichheit der Uebergänge, dasselbe Hervorheben gewisser Hauptzüge und Unterdrücken überflüssiger Einzelheiten. Die Faltenmotive entsprechen ganz denjenigen, die wir zu Anfang der zwanziger Jahre auch sonst finden. So gewinnt die Datierung daraus ebenso wie aus dem hohen Alter Valzners auf seinem Bildnis, eine weitere Stütze.

Noch ein letztes Mal, bevor wir uns in die grosse Masse des Schulgutes verlieren, tritt uns hier ein Meister entgegen, zwar nicht von grosser Persönlichkeit, aber doch von eigenartiger Prägung. Er ist ein echtes Kind seiner Zeit, ein Feind starker Gefühle und kraftvollen Handelns. Seine Grablegung atmet stille Feierlichkeit und schmerzvolle Ergebung, die keinen wilden Ausbruch duldet. Aber sie ist in ihrer schlichten Ruhe ergreifend. Und in dem Herdegen Valzner hat er uns einen Charakterkopf geschaffen, wie wir nicht vielen wieder begegnen.

VI.

DIE SPÄTERE SEBALDER WERKSTÄTTE.

Ich habe schon früher erwähnt, dass sich in den Nischen des Chorumgangs der Sebalder Kirche Standbilder aus den verschiedensten Zeiten befinden. Wie es scheint, blieben die Nischen unmittelbar nach der Erbauung grösstenteils leer. Jetzt, vierzig Jahre später, ging man daran das unterlassene nachzuholen; wenigstens finden wir verschiedene Bildwerke aus dieser Zeit, die sicher für die Kirche geschaffen sind. Allein auch jetzt noch müssen viele Pfeiler ohne Schmuck geblieben sein, denn manche der Figuren gehören einer noch jüngeren Epoche an.

Da der Bau der Kirche längst abgeschlossen war, existierte wohl eine eigene Bauhütte nicht mehr. Die Aufgaben wurden einzelnen Meistern anvertraut, denn wir können in der Tat mehrere Hände, oder wenigstens Werkstätten unterscheiden. Andrerseits ist der Schluss erlaubt, dass dieselben längere Zeit ausschliesslich in der Kirche beschäftigt waren, da wir, wenigstens zwei von ihnen, zur Lösung verschiedener Aufgaben herangezogen finden.

Die Sebalder Werke sind die bedeutendsten Arbeiten der Steinbildnerei in diesen Jahrzehnten, aber nicht die einzigen. Noch an manchen anderen Stellen Nürnbergs finden wir Standbilder und hauptsächlich Reliefs gleicher Entstehungszeit. Wenn ich aus dieser Masse nur die Sebalder Werke herausgreife, geschieht dies auch aus zwei Gründen. Einmal sind diese die einzigen, die in einem gewissen Zusammenhang unter sich stehen, während ich sonst nur Einzelstücke teilweise herzlich unbedeutender Art aufzählen müsste; dann aber ist durch dieselben die ganze Richtung vollständig gekennzeichnet, über das sonst noch vorhandene liesse sich mit dem besten Willen nicht neues sagen. Auch an der Sebalderkirche selbst übergehe ich verschiedene uninteressante und handwerkliche Arbeiten und beschränke mich auf das wichtigste.

a) Der Meister der Volckamer'schen Verkündigung.

Das Werk, nach dem ich diesen Meister nenne, erfreut sich schon seit langem einer gewissen lokalen Berühmtheit; es steht zu beiden Seiten des ersten Fensters im Chorumgange, rechts. Frühere Schriftsteller setzen es meistens in das 14. Jahrhundert; Bode nennt es zusammen mit Werken, welche einer späteren Stilperiode angehören, ohne jedoch genau zu datieren. Die beiden Standbilder tragen das Wappen der Familie Volckamer an der Plinte; die gleiche Familie hat ihre Geschlechtstafel unter dem dazwischen liegenden Fenster. Es handelt sich also um eine zusammengehörige Stiftung. Leider wissen wir nichts genaueres über die Entstehung derselben; der Stammbaum der Volckamer[1] sagt nur, dass die Familie seit Ende des 14. Jahrhunderts in zwei Linien zerfiel, die nach den Stadtseite die Lorenzer und die Sebalder genannt wurden. Aus der letzteren muss der Stifter stammen, und so bleibt als wahrscheinlichste Persönlichkeit Peter Volckamer, der 1396 zu Rate kam, 1414 Bürgermeister, 1416 Septemvir wurde und 1432 starb; seine Gemahlin, Anna Haller, hatte er schon 1423 verloren. Aus diesen Daten können wir für unser Werk nichts entnehmen; wir bleiben auf den Stil desselben angewisen.

Die beiden Standbilder sind, wie die Plinten beweisen, für den Platz gearbeitet, an dem sie stehen. Jedoch scheint es, dass die — den Formen nach mit dem Bau des Chores gleichzeitigen — Baldachine bei ihrer Aufstellung absichtlich verstümmelt wurden; ursprünglich waren sie wohl von schlanken Säulen getragen, gleich denen die jetzt noch an der Wand die Nischen einfassen.

Maria — auf der rechten Seite des Fensters — steht aufrecht, etwas nach links gewendet, mit gesenktem Blick ganz in das Buch vertieft, das sie mit beiden Händen in Brusthöhe hält. Die Kleidung besteht aus einem Unterkleid, das den Hals frei lässt, und einem Mantel, der unter dem Ausschnitt von einer Spange gehalten wird; derselbe ist über beide Arme gelegt,

[1] Biedermann, Geschlechtsregister des hochadligen Patriziats zu Nürnberg, Bayreuth, 1748.

schliesst um Brust und Schultern eng an und bildet weiter abwärts pauschende Querfalten; die Säume zu beiden Seiten verlaufen nicht in Schlangenlinien, sondern in unregelmässigen flachgerundeten Zügen. Der Kopftypus ist wenig anziehend: eirundes glattes Gesicht mit flachen Augenhöhlen, grossen vortretenden Augen, starker unten dicker werdender Nase, fleischigen Lippen, spitzem Kinn und leichtem Doppelkinn; auch der Halsansatz ist ziemlich fett. Das Haar ist in Strähnen geteilt, liegt glatt über dem Scheitel und fällt dann, an den Schläfen zurückgestrichen und über den Ohren runde Pauschen bildend nach hinten.

Der links des Fensters stehende Verkündigungsengel ist von allen Figuren des Meisters die eigenartigste. Abweichend von der gewöhnlichen Uebung ist derselbe vollständig ins Profil gestellt, also ganz der Maria zugewandt. Die rechte Hand, die früher einen Lilienstengel hielt, ist in Brusthöhe vorgestreckt, die linke in redender Geste etwas gehoben — eine Bewegung, die nicht ganz geglückt ist. Das Gesicht zeigt etwas geradere Linien des Profils, etwas schärfere Lippen, überhaupt etwas feinere Züge als das Gegenüber; das Haar liegt in vollen dichten Locken gleich einem Kranze um den Kopf. Die Tiefenmasse, namentlich des Hinterkopfes, sind viel zu gering. Der Mantel ist von rückwärts her scharf unter dem rechten Arm emporgezogen, ein Motiv, das an den Antonius des Meisters der Ebnerstandbilder erinnert; der Saum des vorderen Mantelendes bildet sehr frei und selbständig behandelte Röhrenfalten. Im ganzen ist die Faltenlage durch senkrechte Züge beherrscht. Ganz misslungen ist die Stellung der Füsse, die unter dem Gewande sichtbar werden.

Der Verkündigungsengel geht bis zu einem gewissen Grade über den Durchschnitt solcher Kirchenbildwerke hinaus. Der Künstler hat sich in der bewegten Profilfigur eine ungewöhnliche Aufgabe gestellt; sie zu lösen reichte sein Können nicht aus, allein der Versuch bleibt beachtenswert. Aus diesem Umstand ist es auch zu erklären, dass der Engel einen so viel besseren Eindruck macht, als andere Werke des Meisters; die Einzelheiten in Gesichtsbildung und Faltenwurf zeigen doch wieder dieselben Züge.

Suchen wir weitere Arbeiten derselben Hand, so fällt uns

sofort die Gruppe des danebenliegenden Fensters ins Auge, eine Heimsuchung, die das Behaim'sche Wappen trägt; auch hier hängt die Geschlechtertafel der Familie unmittelbar darunter. Maria steht hier links des Fensters, halb nach rechts gewendet. Der Kopf stimmt völlig mit dem der anderen Marienfigur überein, nur ist der Blick geradeaus gerichtet. Mit der rechten Hand hält sie den Mantel vor der Brust zusammen, mit der linken schürzt sie ihn unter dem Schosse; dazwischen ist das Unterkleid sichtbar. Der an und für sich schon stark betonte Zustand ihres Leibes wird dadurch in unangenehmer Weise hervorgehoben. Sehr merkwürdig ist der untere Mantelsaum, der sich in sehr verwickelte Falten legt und sogar Augen zeigt, — ein bisher fremdes Motiv.

Elisabeth, ihr gegenüber, ist als Matrone aufgefasst; sie ist ganz von vorne gesehen, wendet nur den Kopf etwas nach links, und hebt die — jetzt verstümmelten — Hände mit nach auswärts gekehrten Handflächen in Gürtelhöhe. Die Darstellung der Schwangerschaft ist weit massvoller. Das Gesicht ist von Kopftuch und Kinntuch umschlossen, ersteres liegt ziemlich flach, ähnlich dem Relief an der Moritzkapelle. Die Züge gleichen denen der Maria, nur liegen die Augen etwas tiefer und ist die Stirne gefurcht. Die Lage des Mantels ist genau wie bei dem Ebner'schen Antonius, jedoch sind die Falten etwas verwickelter; Augen fehlen hier. Das Unterkleid zeigt die typischen senkrechten Parallelen.

An demselben Pfeiler mit Elisabeth und dem Verkündigungsengel steht ein kleineres weibliches Standbild, eine Volckamer-Stiftung, das ich gleichfalls dem Meister zuteilen möchte. Allerdings zeigt das Wappen eine andere, viel spätere Blasonnierung als die übrigen; allein es ist am Konsol, nicht an der Plinte, kann also wohl später angefügt sein. Die Frau steht aufrecht, gerade von vorne gesehen; sie trägt ein geistliches Gewand und hält in der linken ein Buch, in der rechten einen nicht mehr erkennbaren Gegenstand. Die Züge des Gesichtes gleichen aufs Haar denen der Elisabeth; auch die Kopftracht ist gleich. Ein am Halse gefälteltes Oberkleid ist unter den linken Arm gezogen und bildet pauschende Querfalten und zusammenlaufende Längszüge; die Schlangenlinien der Säume sind übertrieben reich.

Es ist keine hervorragende Persönlichkeit, die uns hier entgegentrat, doch ist sie beachtenswert und bezeichnend im Rahmen ihrer Zeit. Unser Meister ist selbständigem Streben nicht fremd, aber er lässt es bei bescheidenen Anfängen bewenden. In Einzelheiten liebt er einen grob sinnfälligen Naturalismus, während er in der Gesamterscheinung der Natur nicht näher kommt. Auffassung und Stil sind vollständig von seinen Vorgängern abhängig.

Seine Schaffenszeit lässt sich mit hinreichender Genauigkeit umschreiben. Seine Abhängigkeit vom Meister der Ebnerstandbilder um 1416, zu dem er in unmittelbarer Beziehung gestanden haben muss, sowie seine Verwandtschaft mit dem Relief von 1422 weisen ihn zunächst in die zwanziger Jahre; das Todesjahr Peter Volckamers 1432 gibt wohl den Zeitpunkt, vor dem die Verkündigung geschaffen wurde. Die Maria der Heimsuchung dagegen muss viel später vollendet sein, da die in den Falten auftretenden Augen erst Ende der dreissiger Jahre nachweisbar sind und eigentlich schon der nächsten Stilperiode angehören.

Naheliegend ist ja bei letzterer Gruppe die Versuchung, eine bestimmte Persönlichkeit als Stifter zu nennen. Leonhard Behaim[1] nämlich, der 1433 geboren wurde und 1455 Kunigunda Volckamerin heiratete, ist der einzige seiner Familie, der mit den Volckamer verschwägert ist und gleichzeitig der erste derselben der in der Sebalderkirche begraben wurde. War er nun wirklich der Stifter, so rückt die Gruppe über 1455 herunter, in eine viel jüngere Zeit herein. Allein darin liegt eine vollständige Unmöglichkeit. Lassen wir die Datierung der Verkündigung, so ergibt sich für den Meister eine unendliche Lebensdauer; verrücken wir sie, so kommen wir mit allen beglaubigten Daten in Widerspruch. Für die fünfziger Jahre scheinen Altertümlichkeiten wie die Elisabeth ganz ausgeschlosssen. Wahrscheinlicher ist, dass die Stiftung sowohl, wie die Heirat und die Begräbnisstätte auf Beziehungen zurückgehen, die sich schon vorher angebahnt hatten. Wir werden also die Tätigkeit unseres Meisters nicht viel über 1440 herabrücken dürfen.

---

[1] Biedermann, a. a. O.

b) Der Meister des Sakramentshäuschens.

Wenn ich das Sakramentshäuschen im Chorumgang in das 15. Jahrhundert setze, so trete ich damit in Widerspruch mit allen bisherigen Annahmen, die das Werk stets dem 14. Jahrhundert zuteilten. Wer die Einzelheiten desselben genau betrachtet, kann über die Richtigkeit meiner Datierung nicht lange im Zweifel bleiben. Aber zum Glück stimmen hier alle Umstände in seltener Weise überein, um einen sicheren Beweis zu liefern.

Rechts und links der Türe knien nämlich die beiden Stifter mit ihren Wappen und Patronen, und zwar hier ein Muffel mit dem heiligen Jakobus, dort ein Groland mit dem heiligen Petrus; also Jakob Muffel und Peter Groland. Nun gibt es zwei Jakob Muffel im 14. und 15. Jahrhundert, aber nur einen Peter Groland.[1] Dieser war 1412 schon am Leben und starb 1481. Sein Zeitgenosse war Jakob Muffel der jüngere, der 1442, anscheinend schon als älterer Mann, verschied. In der Tat ist an dem Sakramentshaus der Groland jugendlich mit wallendem Haar, der Muffel alt und kahlköpfig. Die Stifter sind somit festgestellt, und die Stiftung muss demnach in die Zeit zwischen 1430 und 1442 fallen — dieselbe Zeit, auf die auch der Stil gebieterisch hinweist. Zum Ueberfluss trägt noch das Muffelwappen einen Helm, der für uns wichtig ist, einen geschlossenen Turnierhelm mit zaddelbesetzter Helmdecke, wie er vor 1410—1420 selten vorkommt.

Das Sakramentshäuschen hat die alte Form der Wandnische, die mit einer Türe geschlossen ist. Die Türe flankieren beiderseits drei fialengeschmückte Pfeiler, die von innen nach aussen leichter und niedriger werden und durch Strebebogen verbunden sind. Darüber liegt eine Reihe von Baldachinen, über diesen eine Nische mit turmartigem Aufsatz, die in das Fenster hineinragt. Die Formen sind im allgemeinen ziemlich einfach und streng, mit Ausnahme der häufigen Verwendung von Rundbögen.

In dieses Gerüst sind eine Reihe ziemlich kleiner Gruppen

---

[1] Vgl. Biedermann, Geschlechtsregister etc.

und Figuren eingefügt: Zuoberst tront Christus als Richter zwischen Maria und dem Täufer. Unmittelbar über der Türe sehen wir die Dreieinigkeit — der sitzende Gottvater mit dem Kruzifixus — zwischen Maria und Johannes dem Evangelisten, rechts und links, nicht ganz in gleicher Höhe je ein sitzender Prophet und ein stehender Engel mit Leidenswerkzeugen. Seitlich zwischen den Pfeilern sind innen die erwähnten Heiligen Jakobus und Petrus, aussen die knienden Stifter unter ihrem Wappen. Unter die Türe ist die Gruppe der Grablegung eingefügt, die einige Sonderlichkeiten aufweist. Christus liegt, wie meistens, auf dem von zwei Männern gehaltenen Bartuch, hinter dem Sarg stehen zu beiden Seiten Mariens zwei bärtige Männer, von denen der eine ein Salbgefäss auf den Leichnam giesst der andere die Salbe verteilt — der einzige selbständige Zug an dem ganzen Werke.

Ueber den Stil lässt sich nicht viel rühmliches sagen; es ist der handwerkliche Durchschnitt jener Zeit. Die Köpfe sind ganz schematisch gebildet, die Augen kugelig, die Haare fallen meist in ebenmässigen Strähnen, die Bärte bestehen aus spitz zulaufenden, ganz unsymmetrischen Locken. Manche Figuren sind ziemlich stark gebogen; die Proportionen sind im allgemeinen schlank. Der Faltenwurf wird von senkrechten Parallelzügen und pauschenden, manchmal auch eng anliegenden und spannenden Querfalten beherrscht. Bei den sitzenden Figuren erinnern die Mantelfalten stark an die Tonapostel. Das Kopftuch der Maria liegt glatt auf dem Kopfe und umgibt in weitem Bogen das Gesicht.

Derselben Werkstätte wie das Sakramentshäuschen gehört auch eine Folge von Reliefs an, die an der Aussenseite des Chores an den Pfeilern etwa in Mannshöhe eingemauert sind. Es sind zehn Passionsszenen in fortlaufender Reihe, die mit dem Einzug in Jerusalem an der Nordseite beginnt und mit der Auferstehung im Süden schliesst. Jedes der Reliefs trägt das Wappen einer Patrizierfamilie. Der Einzug und das Abendmahl sind teilweise neu.

Der Stil ist vielleicht noch schlechter und handwerklicher als am Sakramentshäuschen. Auf der Kreuzigung ist das Kopftuch der Maria in gleicher Weise geschwungen, wie dort. An

dem Körper Christi sind die Rippen durch scharfe gratige Erhöhungen angegeben. Manchmal kommen verwickelte, unruhige Faltenwürfe vor, so am Oelberg. Die herabhängenden Saumenden laufen bisweilen in scharfe Spitzen aus; die Röhrenfalten an denselben sind bald dürftig, bald von übertriebener Fülle.

Das Vorkommen der Beckenhaube auf dem Judaskuss — in ihrer spätesten Form mit tiefem Nackenschutz — lässt darauf schliessen, dass die Reliefs vor das Sakramentshaus, näher an das Jahr 1400, zu setzen sind. In ihrer Gesamtheit geben sie ein Bild von dem Stande damaliger, handwerksmässiger Steinbildnerei; was von ihnen, von dem Meister überhaupt gesagt wurde, könnte von manchen anderen Arbeiten in der Aegidienkirche, der Jakobskirche und anderen Orts wiederholt werden. Das typische ist hier bemerkenswert, wenn auch das persönliche fehlt.

c) Andere Standbilder.

Von den übrigen Bildwerken der Sebalderkirche, die diesem Abschnitt noch zuzurechnen sind, lässt sich nichts gemeinsames sagen. Nur die gemeinsamen Merkmale der Zeit verbinden sie sowohl unter sich wie mit den vorbesprochenen Werken. Wohl die ältesten darunter sind zwei Standbilder zu beiden Seiten des vierten Fensters von rechts, deren eines das Haller'sche Wappen trägt. Man kann zweifeln, ob sie einer Hand gehören, aber abgesehen von gleichen Faltenzügen haben sie beide dieselben schmalen geschlitzten Augen.

Die eine Figur ist ein Bischof, der in der linken die Inful hält, die rechte ist abgebrochen. Der Kopf ist geradeaus gerichtet, das Haar fällt beiderseits wenig gelockt und eng anliegend herab. Ueber die Brust ziehen sich kleine spannende Falten, unterbrochen von zwei starken Pauschen, die Längsfalten laufen im Bogen nach rechts.

Die andere ist ein bärtiger Heiliger, von recht altertümlichem Aussehen. Haar und Vollbart umrahmen in dichten, unsymmetrischen Locken das wenig durchgebildete Gesicht. Die abgebrochene rechte war wagrecht vorgestreckt; die linke ist gegen den Leib hereingeschoben und zeigt stark vortretend die

Knochen des Handrückens. Das Gewand, oben eng anliegend, bildet nach unten fast schraubenartig nach rechts gewundene Parallelfalten. Die Mischung aus altertümlichen und neueren Zügen weist auf eine frühere Zeit, etwa um 1420, hin.

Beachtung verdient noch ein anderes Standbild, für das sich eine ungefähre Datierung mutmassen lässt. Es ist der Verkündigungsengel am vierten Pfeiler von links, der das Wappen der Starck trägt; darunter befindet sich die — erst viel später entstandene — Erinnerungstafel an den 1423 verstorbenen Hans Starck. Die Datierung nach dieser Tafel wäre nun gut möglich, allein die Form der Plinte und die Grösse des Bildwerks machen es zweifelhaft, ob es wirklich für diesen Platz gemacht ist. Die gegenüber kniende Madonna gehört keinenfalls dazu, sie ist jünger und trägt das Tucher'sche Wappen.

Der Engel steht aufrecht da, leicht nach rechts ausgebogen. Der von vollen Locken umrahmte Kopf ist leicht gehoben, der Blick etwas nach aufwärts gerichtet. Der rechte Saum des am Halse mit einer Spange geschlossenen Mantels ist über den linken Arm gelegt; die rechte kommt aus der dadurch gebildeten Oeffnung schüchtern hervor, mit wenig gekrümmten Fingern nach abwärts zeigend. Die linke ist, bei scharf durchgebogenem Handgelenk, mit der Handfläche nach auswärts gekehrt. Das Gesicht ist ziemlich breit, die Stirne glatt, die Nase tief eingesattelt und scharf. Die flach liegenden Augen stehen auffallend weit auseinander, und sind durch eine stark betonte Falte von Nase und Wangen getrennt. Die schmalen feinen Lippen sind leicht geöffnet, das Kinn abgesetzt und spitz. Die Locken sind wirr und unsymmetrisch. Das Gewand bildet hauptsächlich Parallelfalten, die sich jedoch über dem vorgesetzten nackten Fuss umbiegen und verwickeln.

Das Standbild macht einen sehr guten Eindruck. Kopf und Handhaltung in Verbindung mit der Blickrichtung und den offenen Lippen geben ihm etwas schwärmerisches; nicht der Bote, sondern die Seherin verkündet den Spruch. Die Entstehung um 1423 ist möglich; allein ohne die Denktafel würde man das Bildwerk wohl etwas später ansetzen, vielleicht schon an die vierziger Jahre heranrücken.

VII.

DIE WEITERFÜHRUNG DER TONBILDNERSCHULE.

Ob die Tonbildnerwerkstatt um diese Zeit noch bestand, und was für Meister für sie tätig waren, verraten uns die erhaltenen Reste nicht. Sie zeigen nur mit voller Sicherheit, dass damals in Nürnberg noch in Ton gearbeitet wurde, und weiter, dass die Ueberlieferung der älteren Tonbilder in stilistischer Hinsicht noch fortwirkte. Die vorhandenen Werke unter sich stehen in keiner Beziehung; zum Teil machen sie einen recht handwerksmässigen Eindruck.

Zu diesen letzteren gehört vor allem eine kleine sitzende Gestalt ohne Kopf und Hände im Germanischen Museum. Vielleicht war es ein Apostel, eine schwache Nachahmung der älteren. Die Figur sitzt aufrecht da, die Hände waren wagrecht vorgestreckt. Das weisse Unterkleid und der blaue Mantel bilden sehr einfache Falten. Nach Angabe des Essenwein'schen Kataloges wurde das schwache Stück unter dem Bauschutt der Frauenkirche gefunden.

Im gleichen Museum wird die ebenso grosse Figur eines Königs aufbewahrt, die nicht viel besser ist. Interessant ist aber die Beziehung zu dem früher erwähnten Jugendwerke des Apostelmeisters. Der König legt nämlich, wie der zweite in jener Gruppe, die linke Hand an die Krone um sie abzunehmen, während er im Begriff ist das eine Knie zu beugen; die ganze Bewegung ist linkisch und misslungen. Die Stirn ist gefurcht, die Augenbrauen biegen sich nach unten, Züge, die wieder an die stehenden Apostel erinnern. Der lange, in genähten Längsfalten liegende Rock ist rot, mit Spuren von Vergoldung.

Im Museum in Berlin befindet sich eine klagende Madonna, die gleichfalls in diese Zeit gehört. Das Kopftuch liegt in unregelmässigen Falten glatt über dem Kopf; das Gewand beherrschen senkrechte Parallelzüge, die beim Aufstossen auf den Boden im stumpfen Winkel brechen.

Weit bedeutsamer ist ein kleiner Kopf im Germanischen Museum, wohl ein Fragment. Es ist ein dickes rundes Kindergesicht mit schmalen, geschlitzten Augen. Die Nase ist stark

eingesattelt und schmal, die Augenbögen entsprechen dem etwas feisten Ganzen. Die Mundwinkel sind lächelnd hochgezogen, in den Wangen sind Grübchen. Unter dem Kinn zeigt sich ein Ansatz von Doppelkinn. Schief auf dem Kopf liegt ein Tuch mit gerieftem Rand in unregelmässigen Falten. Einzelheiten, wie die Nase und die Augen mit den schnittartigen Lidfalten erinnern an den Apostelmeister. Die Darstellung dieses dicken fröhlichen Gesichtes ist entschieden humorvoll und nicht zu unterschätzen.

Das hervorragendste Tonwerk dieser Spätzeit ist jedoch die im Germanischen Museum aufgestellte weibliche Büste. Der etwa halblebensgrosse Kopf ist von einem lichtblauen Kopftuch umhüllt und steht auf einem Buche. Das schmale Gesicht verjüngt sich nach unten. Die scharfen Augenbögen sind wenig gewölbt, die Augen schmal, die oberen Augenlider stark herabgezogen, so dass der Blick gesenkt erscheint. Die Nase ist gerade; das Kinn tritt etwas zurück. Das Tuch liegt glatt auf dem Oberkopf und fällt dann in wenigen grossgedachten Zügen auf das Buch herab.

Das Werk ist in seiner kraftlosen Anmut ein echtes Kind der Zeit. Die Gesichtsform, sowie die einzelnen Züge sind ungemein fein und zart, was durch die Tönung in matten Farben noch erhöht wird; aber der Ausdruck hat etwas müdes durch den gesenkten Blick und die ziemlich schlaffe Mundpartie, das zu den an sich jungen Zügen in einem gewissen Widerspruch steht. Darin liegt der hauptsächliche Reiz des Kopfes.

Auch hier finden wir ausgesprochene Beziehungen zu den älteren Werken. Vor allem erinnert das herabgezogene obere Lid an die stehenden Tonapostel. Vielleicht haben wir hier eine Arbeit derselben Hand, nur aus entwickelterer Zeit vor uns; wahrscheinlich ist dies allerdings nicht, da die Vorliebe für krause Züge hier vollständig fehlt. Der Faltenwurf legt es nahe, die Büste ziemlich spät, vielleicht in das Ende der dreissiger Jahre zu setzen.

VIII.

WERKE DER HOLZSCHNITZEREI.

Begegneten uns bisher nur Werke, die ein gewisses Stehenbleiben auf dem einmal erreichten verrieten, so finden wir unter den Holzbildwerken wenigstens einige Arbeiten, die ein entschiedenes Vorwärtsstreben zeigen. Ich habe schon früher darauf hingewiesen, dass sich die Holzbildnerei erst lange nach jener aus Stein und Ton zu einer grösseren Bedeutung erhob, dann aber die älteren Schwestern rasch zurückdrängte. Das geschah erst in den folgenden Jahrzehnten, allein es bereitet sich jetzt schon vor. In der Holzbildnerei pulsiert frischeres Leben als sonst.

An die Spitze sei hier ein Standbild gestellt, das schon aus dem äusseren Grunde auffällt, dass es lebensgross, ja fast überlebensgross ist: die Madonna im Germanischen Museum, die von dem Lobenhofer'schen Hause am Markt stammt. Standbilder in dieser Grösse sind bis dahin nicht sehr häufig, vor allem die Holzbildner hatten sich fast durchweg mit kleineren Massen beschieden. So ist es immerhin ein gewisses Wagnis, das hier unternommen wurde. Dass es nicht vollständig glückte, ist nicht zu verwundern.

Die Madonna steht aufrecht, die rechte Hüfte eingezogen, den Kopf nach der linken Schulter geneigt. Die Biegung ist also keine einfache sondern eine S-förmige. Sie wird einigermassen motiviert durch das gebogene rechte Knie, das durch das Gewand hindurch erkennbar ist. Sie trägt ein braunes Kopftuch, goldenen blaugefütterten Mantel und dunkelrotes Unterkleid. Das Kind liegt auf beiden Händen. Auch das ist bemerkenswert: es ist eine Abweichung von dem Typus, der sich anderthalb Jahrhundertelang fast unverändert erhalten hat, eine Abweichung, die offenbar eine stärkere Belebung bezweckt, jedenfalls ein Losringen vom schablonenhaft gewordenen bedeutet.

In der Durchführung steht das Werk freilich nicht auf derselben Höhe; es leidet vielmehr an einer gewissen Flauheit der Formen. Das regelmässig eirunde Gesicht ist ziemlich schmal und spitzt sich gleichsam nach vorne zu. Die Augenhöhlen sind flach, die äusseren Augenwinkel herabgezogen. Die Nase ist

gerade und schmal, der Mund etwas zugespitzt, das Kinn scharf abgesetzt. Die Haare sind in dichten Strähnen gegen den Hinterkopf zurückgestrichen; das sie umschliessende Kopftuch liegt glatt und fällt in vielgestaltigem Gefältel herab. Der ganze Ausdruck ist ziemlich leer und entbehrt hervorstechender Züge.

Der Mantel ist so über die Arme gelegt, dass er sehr reiche Röhrenfalten und Schlangenliniensäume bildet. Ueber den Leib ziehen sich Querfalten, die leicht pauschen und etwas spannen. Die Hände sind mässig breit, weich und gut gebaut. Am wenigsten lässt sich über das Kind sagen. Der Kopf ist plump und ausdruckslos, der Körper in der lebhaft gedachten Bewegung stark misslungen.

Die Datierung ist nach dieser Schilderung wohl nicht mehr zweifelhaft; alle Stilmerkmale weisen auf die Zeit um 1410 hin. Fraglicher ist die künstlerische Herkunft. Immerhin weisen viele Motive, namentlich die Haarbehandlung und der Faltenwurf, auf den Deokarusaltar zurück. Der Gesichtstyp andrerseits erinnert stark an den Lorenzer Meister der Anbetung. Ein weiteres Werk kann der gleichen Hand nicht zugewiesen werden.

Nicht alle Holzbildwerke stehen auf der Höhe wie dieses erste; noch manches handwerksmässige befindet sich darunter. Da ist vor allem ein Johannes der Evangelist, der ursprünglich wohl eine ganz andere Bestimmung hatte, heute im Chorumgang der Sebalder Kirche, am vierten Pfeiler links steht. Er erinnert sehr an den Engel der Volckamerschen Verkündigung, mit dem er das allseitig überhängende Lockenhaar, die Nase, den zurücktretenden Unterkiefer und das spitze Kinn gemeinsam hat. Der Blick ist etwas nach links gekehrt, die Brauen sind gerunzelt; es sollte ein schmerzvoller Ausdruck dargestellt werden. Die Hände waren wahrscheinlich vor dem Leib gefaltet. Der Mantel fällt in einfachen Längszügen von der Schulter. Das Standbild teilt manche Vorzüge seines Vorbildes, des Verkündigungsengels, ohne es zu erreichen.

Noch schwächer sind zwei andere Werke. Das eine ist die Madonna in dem Wohlgemuthschen Altare in der Kapelle der Burg links des Chores, welche dieser Zeit angehört und später zur Füllung des Schreines verwendet wurde. Sie steht sehr steif

da, das Kind in althergebrachter Weise auf dem linken Arm tragend. Das Gesicht ist völlig ausdruckslos; der Mantel legt sich in senkrechte Parallelfalten. In ihrem altertümlichen Aussehen bildet sie einen merkwürdigen Gegensatz zu den beiden jüngern Figuren neben ihr. Wahrscheinlich gehört sie susammen mit dem tronenden Christus in den giebelförmigen Aufsatz, der in Kopftyp und Haartracht etwas an das Egloffstein-Grabmal erinnert, sonst aber herzlich schwach ist.

In der linken Seitenkapelle der Jakobskirche steht ein Christus derselben Zeit. Er ist schlecht, und nur erwähnenswert, weil er die Faltenmotive dieser ganzen Richtung, vor allem die Röhrenfalten, in der ärgsten, schon ganz zur Manier gewordenen Uebertreibung zeigt.

Dagegen ist in derselben Kirche eine trauernde Maria, die in besonderm Masse Beachtung verdient. Sie steht an der Eingangswand im linken Seitenschiff, auf einem etwa mannshoch angebrachten Postament. Haltung und Stellung sind ungefähr dieselbe, wie jene trauernde Maria im Germanischen Museum, die als erstes Holzwerk von Bedeutung erwähnt wurde. Aber welcher Unterschied trennt beide!

Die Madonna in der Jakobskirche steht gerade, nur das rechte Knie ist etwas gebogen und wird durch das Gewand bemerklich. Der Kopf ist nach rechts geneigt. Die Hände sind vor der Brust zusammengelegt, die an den Leib geschmiegten Unterarme raffen den Mantel ein wenig auf. Das Gesicht ist breit, die Stirne nicht sehr hoch, die Brauen gerade. Zwischen den Brauen teilen senkrechte Furchen die Stirne. Die Augen liegen ziemlich tief. Um den Mund laufen starke Falten. Der Kopf ist bedeckt von einem glattliegenden weissen Kopftuch, dessen Enden beiderseits herabfallen und reiche Schlangenliniensäume bilden. Das Unterkleid ist rot, der Mantel blau. Der letztere verläuft im allgemeinen in senkrechten Parallelfalten, nur unter dem rechten Unterarm sind zusammenlaufende Züge sichtbar. Vereinzelt zeigen sich Ansätze zu Augen.

Vergleichen wir unser Standbild mit dem obengenannten, so sehen wir sofort die bewusste Weiterentwicklung des Typus. Die ganze Haltung und Bewegung ist freier geworden; der Kopf neigt sich ungezwungener, die Hände liegen wirklich an-

Digitized by Google

einander. Das Gesicht ist mehr durchgearbeitet, der Körper kräftiger, und in den Verhältnissen richtiger. Uebrigens zeigt der Faltenwurf, dass das Werk wohl schon in die dreissiger Jahre gehört.

An die Madonna in der Jakobskirche schliessen sich zwei weitere Holzwerke an, die dieselbe an Bedeutung noch weit überragen: die Madonna im Strahlenkranz in der Sebalderkirche, und das Kruzifix in der hl. Kreuzkirche. Allein beide tragen schon Züge, die nicht mehr in diese Zeit passen. Sie kündigen deutlich den grossen Umschwung an, ja bilden bis zu einem gewissen Grade einen Teil desselben. Ich ziehe deshalb vor, sie in einem anderen Zusammenhang zu behandeln.

IX.

WERKE AUSSERHALB NÜRNBERGS.

Die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts war offenbar die Zeit, in der Nürnberg die künstlerische Führung im grössten Teile von Ostdeutschland eroberte. Erst der Niedergang Prags machte es ihm möglich in Sachsen und Schlesien entscheidenden Einfluss zu gewinnen. Wie weit dieser sich nach Norden ausdehnte, lässt sich bis jetzt noch nicht sicher sagen; sicher scheint, dass zwischen Nürnberg und den Hansestädten kein Land eine selbständige Lokalschule erzeugte. Auch nach Süden war die Ausdehnung eine ziemlich grosse; wenigstens haben die Arbeiten Hans Stettheimers in Landhut grosse Verwandtschaft mit der gleichzeitigen Kunst in Nürnberg. Schon früh setzt freilich in Bayern eine Bewegung ein, die wahrscheinlich von Tirol ausging und einen eigenen, scharf von den Nachbarländern unterschiedenen Stil schuf; auch in einer früheren Tochterstätte Nürnberger Kunstlebens, in Eichstätt, gelangte diese Schule zur Herrschaft.

Es gehört nicht in den Rahmen dieses Buches, all diesen Tochterschulen Nürnbergs nachzugehen. Nur aus der Nähe der Stadt seien einige beachtenswerte Werke hervorgehoben. Da

ist zunächst ein Standbild im Kreuzgang des Eichstätter Domes, eine Maria als mater misericordiae. Es ist eine Frau von etwas gedrungenen Verhältnissen und mässig schlankem Körperbau, mit blauem Unterkleid, dunkelrotem Mantel und weissem Kopftuch bekleidet. Das Gesicht ist von länglich eirunder, beinahe rechteckiger Form, mit hoher Stirne, die sich leicht vorwölbt. Die Nase ist eingesattelt, das Kinn tritt zurück. Der Typus erinnert in ungewöhnlichem Masse an gleichzeitige Malereien, wie etwa die Madonnen des Meisters des Imhofaltares. Das Kopftuch hat einen gerieften Saum, der sich in regelmässige Bögen legt; auf ihm sitzt eine grosse Krone. Die Brust ist kräftig herausgearbeitet, die Gürtung liegt ziemlich tief; von ihr abwärts bildet das Unterkleid parallele Längsfalten, die am Boden sich umbiegen. Das rechte Knie zeigt sich durch das Kleid, jedoch an falschem Platze und viel zu klein. Unter dem Mantel, den sie mit beiden Händen etwas vom Körper abhält, kommen beiderseits eine Menge kleiner Gestalten, teils übereinander, zum Vorschein.

Die Formensprache des nicht ungeschickten und anmutigen Werkes ist entschieden Nürnbergisch; die Stellung erinnert sehr an die verschiedenen Holzmadonnen. Die Armut des Faltenwurfes ist zum Teil wohl dem Vorwurf zuzuschreiben. Seltsam ist die Mischung älterer und neuer Motive; die Bogenfalten des Kopftuches und die senkrechten Züge des Gewandes passen wenig zusammen. Dies macht es wahrscheinlich, dass das Standbild schon um 1410 entstanden ist. Jedenfalls ist es eines der letzten erhaltenen Wahrzeichen der Nürnberger Kunst in Eichstätt; die Heiligen rechts und links des Domportales, die zwei bis drei Jahrzehnte später sein mögen, gehören schon ganz der bayrischen Schule an.

Ein bezeichnendes Werk der Nürnberger Schule finden wir etwas weiter nördlich, in der alten Reichsstadt Weissenburg am Sand: Es ist das Tympanon am südlichen Tor der Stadtpfarrkirche. Aehnlich der Nordtüre der Sebalderkirche, mit der es auch der Darstellung nach zusammenhängt, ist es durch einen Querbalken in zwei Felder geteilt; im unteren ist der Tod, oben die Krönung Mariens dargestellt. Die letztere ist besonders anziehend. Auf einer Steinbank sitzt links Maria, eine schlanke

leicht nach vorne geneigte Gestalt, rechts Christus. Vielleicht ist diese Figur auch auf Gott Vater zu deuten; die graue Farbe von Bart und Haar ist zwar, wie die Fassung des Reliefs überhaupt, modern, aber die alten Züge machen diese Deutung nicht ganz unwahrscheinlich. Er erhebt die rechte segnend gegen Maria, ohne sie zu berühren. Die Krone wird ihr, wie auch ihm, von einem Engel aufgesetzt, der oben, genau im Bogenscheitel, wagrecht nach vorne fliegt und mit ausgestreckten Armen beide Köpfe berührt. Zu beiden Seiten die Steinbank knien anbetend zwei andere Engel. Wie man sieht, ist die Verwandtschaft mit dem erwähnten Tympanon an der Sebalderkirche sehr gross. Die beiden Hauptfiguren, vor allen die Stellung der Maria und die segnende Bewegung Christi, ebenso der Engel im Bogenscheitel stimmen überein. Aber das Motiv ist durchaus selbständig weiterentwickelt. Für diese Darstellungsart ist mir ein ikonographischer Beleg nicht bekannt geworden; wir müssen sie wohl als eigene Schöpfung des Künstlers betrachten.

Das untere Feld ist viel schematischer. Maria liegt auf dem Totenbette ausgestreckt, den Kopf nach links gerichtet; die ganze Figur ist etwas in Uebersicht gegeben. Genau in der Mitte über ihr schwebt auf einer Wolke die Halbfigur Christi, die Seele in Kindesgestalt auf dem Arme tragend. Die Apostel sind zu beiden Seiten verteilt, jedesmal vorne zwei nach dem Bett gekehrt kniende, dahinter vier stehende. Soweit ist die Symmetrie getrieben, dass rechts und links der vorletzte stehende Apostel ein Kopftuch tragen, während die anderen baarhaupt sind. Im übrigen sind die einzelnen Köpfe individuell erfasst; die Augen liegen meist tief, die Nasen sind etwas eingesattelt, Stirn, Wangen und Brauen sehr durchgearbeitet; die Haare sind wirr, die Bärte meist schlicht. In den Gewändern herrschen parallele Röhrenfalten, die sich am Saume brüchig umlegen. Auch hier sind Anklänge an das Sebalder Tympanon unverkennbar, wiewohl letzteres bedeutend höher steht. Andrerseits erinnert manches in den Köpfen an den Meister der Valznerkapelle, dessen Weichheit und Feinheit freilich nicht erreicht wird. All das lässt darauf schliessen, dass der Meister aus Nürnberg selbst stammte, und mit dem dortigen Kunstleben wohl vertraut

war; das Tympanon selbst mag er wohl in den zwanziger Jahren geschaffen haben.

Im Norden von Nürnberg ist kein Werk zu verzeichnen, was diesem ebenbürtig zur Seite stünde. Ein wenig bedeutendes Standbild der Madonna finden wir in Bamberg, an der nördlichen Aussenwand der obern Pfarrkirche. Sie trägt das Kind auf dem rechten Arm und wendet den Kopf leicht nach ihm hin; die linke hält eine Lilie. Das Gewand spannt über die Brust; die Röhrenfalten der Säume hängen frei, und sind sehr zahlreich und dicht. Die Arbeit ist ein Beispiel jener manierierten Uebertreibung, wie sie um die Jahre 1410—1430 bisweilen auftritt.

Im Dom zum Bamberg sind einige Bischofsgräber aus der gleichen Zeit erhalten: aber sie haben nichts mit Nürnberg zu tun, stehen vielmehr ganz unter dem Einfluss der mainfränkisch-rheinischen Schule. Es ist reizvoll, zu beobachten, wie die bürgerliche Kunst der Stadtpfarrkirche aus der Reichsstadt Nürnberg, die höfische des Domes dagegen aus den Bischofssitzen Würzburg und Mainz ihre Vorbilder holt. Jene Grabmäler haben einen viel grosszügigeren, monumentaleren Stil, als alle Nürnberger Grabsteine; sie haben die alte Reliefplatte schon längst aufgegeben und zeigen den Verstorbenen in fast frei heraustretender standbildartiger Figur. Uebrigens blieb diese Verschiedenheit künstlerischer Beziehungen auch späterhin in Bamberg herrschend: birgt doch derselbe Dom neben einander das Kaisergrab Tilman Riemenschneiders und die ehernen Reliefs Peter Vischers!

VIERTER TEIL.

I.

DIE STILWENDE.

Mit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts entstehen allenthalben nördlich der Alpen Denkmale neuen künstlerischen Wollens und Könnens. Nicht überall beginnen sie zu gleicher Zeit: in Tiefenbronn setzt Lukas Moser auf ein Werk neuer Art die Jahreszahl 1431, in Nürnberg sehen wir den noch vollständig alten Wolfgangsaltar, der um 1448 entstanden sein muss. Das neue brauchte lange, bis es sich durchsetzen konnte. Es sind in erster Linie Werke der Malerei, in denen wir diese Neuerung beobachten; vielleicht deshalb, weil wir jene der Bildhauerei noch nicht kennen. In Nürnberg wenigstens sind Bildhauer die Bahnbrecher — nicht Maler. Aber sicher ist, dass die Maler, und nicht die Bildhauer der neuen Richtung ihren Stempel aufdrücken, und dass deren hervorstechendste Züge erst bei ihnen voll zur Geltung kommen. Auch nach aussen treten die Maler immer mehr hervor, es erscheinen Namen und Persönlichkeiten unter ihnen und das Interesse wandte sich offenbar ihnen in erster Linie zu. Bei der Bestellung der grossen Altäre erhält fast immer der Maler den Auftrag. Der Bildhauer ist nur der Gehilfe, und tritt auch sonst selten aus seiner Namenlosigkeit heraus.

Man schrieb früher diese Wandlung in Deutschland dem Einflusse der niederländischen Malerei zu. Allein damit ist für die Plastik nichts erklärt, abgesehen davon, dass die neue Malweise am Oberrhein ebensofrüh auftritt, wie in Flandern.

Dagegen kann man wohl mit Sicherheit ein anderes Land als die Geburtsstätte des neuen Stiles nennen: Burgund, das zum letzten Male in der Geschichte in so selten glücklicher Weise deutsche und französische Elemente in sich vereinigte. In seiner Hauptstadt Dijon treten in der Tat schon zu Anfang des Jahrhunderts Bestrebungen in die Erscheinung, die einen entschiedenen Bruch mit dem alten Stile bedeuten. Wer das in der Hauptsache wohl Jean de Marville zugehörige Portal der Karthause mit dem wenig jüngern Mosesbrunnen Claux Sluters vergleicht, der wird sofort empfinden, welche weittragende Wendung zwischen beiden Werken liegt. Für uns ist besonders beachtenswert, dass hier Bildhauer und nicht Maler als die Bahnbrecher erscheinen.

Wie der burgundische Stil nach Nürnberg gekommen, ist uns nicht bekannt. Die Zwischenglieder am Oberrhein und in Schwaben oder Unterfranken, die zweifellos da waren, sind entweder verloren oder noch nicht erforscht. Werke der Kleinkunst können hier nicht vermittelt haben, denn alle Lebenszeichen des neuen Stiles sind monumental. Dagegen liegen mehr als dreissig Jahre zwischen den Anfängen in Dijon und in Nürnberg — Zeit genug für eine mittelbare Ueberlieferung von Ort zu Ort.

Wie verschiedene frühere, so beginnt auch diese Epoche für Nürnberg mit einem grossen Kirchenbau: im Jahre 1439 wurde der Chor der Lorenzerkirche angefangen. Allein während früher ein solcher Bau immer der Ausgangspunkt für einen neuen Aufschwung der Bildhauerei war, blieb dieser bezeichnender Weise hierfür ganz bedeutungslos. Die Bildhauerei hatte sich in dem letzten Zeitabschnitt aus ihrer dienenden Stellung gegenüber der Baukunst losgerungen, und ihre ersten Schritte in der neuen Richtung tat sie dementsprechend ganz selbständig. Hier zeigt sich die weittragende Bedeutung, die den Ton- und Holzwerken der vergangenen Jahrzehnten in der Entwicklungsgeschichte beizumessen ist.

Trotzdem ist der Bau des Lorenzer Chores für uns von grosser Wichtigkeit. Er zeigt den Wandel des Geschmackes sehr deutlich, und in einer Weise, die weitergehende Schlüsse auf das allgemeine zulässt. Das Werk, bekanntlich eine Schöpfung

Matthias Roritzers, ist ein Hallenbau, dessen prächtige, lichte Weiträumigkeit mit Recht schon bewundert wurde, und wohl am meisten dazu beigetragen hat, dass Hänel[1] diese ganze Richtung als «Raumstil» bezeichnen wollte. Die Pfeiler haben keine Kapitelle, allein die Rippen des Netzgewölbes setzen spitz und unvermittelt an den Pfeilern und Diensten ein und unterbrechen so deren Linie. Die Wand ist zweigeschossig angeordnet, in einer Weise, die eigentlich nur bei einem Kapellenkranz Berechtigung hätte. Die breiten spitzbogigen Fenster des Untergeschosses liegen in sehr flachen rundbogigen Nischen, und zwar so, dass sie den Raum zwischen den Pfeilern nicht ausfüllen. Auf den Scheiteln der Rundbogen ruht eine gesimsartig vorspringende Galerie mit sehr zierlicher Masswerkbrüstung, über der sich ein dem Untergeschoss ziemlich gleiches Obergeschoss aufbaut. Die Pfeiler sind zwar in einem durchgeführt, aber durch das Gesimse der Galerie erscheinen sie gleichfalls geteilt. Das Ganze ist freilich eine Scheinkonstruktion und steht mit der strengen Gotik im Widerspruch, allein es ist eben einem Schönheitsbedürfnis entsprungen, dem diese nicht mehr genügen konnte.

Vergleichen wir diesen Chor mit dem sechzig Jahre älteren der Sebalderkirche! Dort ist kein Kapellenkranz, keine Galerie. Die Pfeiler beherrschen den Eindruck, die Diensten gehen ohne Unterbrechung in die Rippen über. Das Auge gleitet ihnen entlang in die Höhe und findet seinen ersten Ruhepunkt am Schlussstein; infolge dessen misst es nur eine Ausdehnung: die senkrechte. Die Breite kommt für den Eindruck gar nicht in Frage. Im Lorenzer Chor dagegen wird der Blick von der Galerie in halber Höhe festgehalten und gezwungen, zunächst ihr folgend die Breite des Raumes zu durcheilen; dann findet er ein zweites, weniger wichtiges Hindernis in den Rippenansätzen am Beginn der Wölbung. Darin liegt ein grundlegender Unterschied. Während dort nur die Senkrechte betont ist, wird hier die Wagrechte stark hervorgehoben. Dies Bedürfnis nach der wagrechten Linie hatte fast die ganze gotische Zeit geschlummert, jetzt sehen

---

[1] Vgl. hierzu die Artikel von Dehio und Schmarsow in Kunstchronik. 1900, S. 273, 305, 417.

wir es auf einmal in herrschender Weise hervortreten: es wird zu einem Hauptmerkmal des neuen Stiles.

Man kann freilich einwenden, und mit einem gewissen Rechte, der Chor der Sebalderkirche sei ein extremes Beispiel, hervorgehend aus dem Hallenbau. Aber wir finden bei Basiliken die gleiche Erscheinung. Betrachten wir nur das Schiff der Lorenzerkirche! Da haben wir Basilikenform, haben Kapitelle an den Diensten. Aber die Dienste des Mittelschiffgewölbes laufen ohne Unterbrechung bis zum Gewölbeansatz und tragen erst dort Kapitelle. Dadurch heben sie die wagrechte Wirkung der Scheidbögen und der unter ihnen liegenden Kapitelle völlig auf und beherrschen mit den zwischen ihnen liegenden schmalen und hohen Wandflächen ganz und gar den Eindruck. Deshalb sieht auch, vom Eingang betrachtet, der Chor soviel breiter und geräumiger aus als das Längsschiff.

Ganz verwandte Erscheinungen können wir auch bei der Bildnerei beobachten. Als charakteristisch für die letzten Jahrzehnte gotischer Bildnerei habe ich wiederholt die Parallelfalte angeführt, und zwar hauptsächlich die senkrechte Parallelfalte. Ihr Verschwinden ist das stärkste Kennzeichen des neuen Stiles. An ihre Stelle tritt ein ungemein verwickeltes System von Falten, die mehrfach gebogen oder später gebrochen sind, ineinander laufen und Augen bilden; der Hauptzweck derselben ist jedoch meistens sehr klar: die senkrechte Linie des Körpers möglichst kräftig zu überschneiden. Also auch hier dasselbe Bedürfnis nach der wagrechten Linie, zum mindesten das Bedürfnis, die Alleinherrschaft der senkrechten zu brechen. Nun ist ja die Ueberschneidung nicht neu, schon das vierzehnte Jahrhundert kannte sie; aber das ändert nichts an dem eben gesagten. Alt ist die Sache selbst, neu aber ihre grundsätzliche Anwendung, ihre Erhebung zur notwendigen Voraussetzung, während sie bisher nur vereinzelte Zutat gewesen. Und während sie dem frühern Meister nur eine zufällige Bereicherung war, ist sie jetzt eine neue Belebungsmöglichkeit, deren sich der Bildner voll bewusst wird.

Hand in Hand damit geht natürlich ein Streben nach neuer Belebung überhaupt. Die hochgotische Bildnerei hatte sich eigentlich nur ein einziges Ziel gesetzt: die Bewegung und deren

Verfeinerung. Darin liegt ihr unsagbarer, nie wieder erreichter Reiz, darin aber auch ihr Verderben. Denn zu einer wirklichen Durchbildung der Bewegung fehlte ihr das richtige Verständnis des Körpers. Aus ihr entstand dann jene Zwitterbildung der Spätzeit, deren Werke wir eben betrachtet haben. Auch sie musste untergehen, weil sie nicht auf kräftigen Fortschritt, sondern nur auf eine gewisse Beschränkung aufgebaut war. Trotzdem war sie eine gute Vorschule, da sie die einseitige Pflege der Bewegung auf ein der Durchbildung des Körpers entsprechendes Mass zurückführte. Hier setzte nun die neue Richtung ein und zwar auf der einzig möglichen Grundlage für eine gesunde Entwickelung: sie strebte nach neuer Anschauung und neuer Durchbildung des Körpers selbst. Dabei spielte aber wieder die Ueberschneidung eine grosse Rolle, ebenso die Bewegung in wagrechter Richtung, und vor allem in der Richtung der Raumtiefe, an die sich der Gotiker so selten herangewagt hat.

Hiemit soll aber nicht gesagt sein, jetzt nun ein endgültiger Bruch mit der bisherigen Ueberlieferung erfolgt. Im Gegenteil wurde vieles aus der früheren Kunst mit herübergenommen. Vor allem findet sich die gotische Biegung, dieser Ausgangspunkt der Bewegungsversuche, noch bei sehr vielen Werken der neuen Zeit; im Zusammenhang damit blieb ein gut Teil der alten Körperauffassung zurück. Ja, auch die Gewanddarstellung und Faltengebung erinnern im Grunde stark an das bisherige; die alten Motive werden völlig umgeformt, aber wirklich neue sind sehr selten. Wir können in vieler Hinsicht die gleichen Beobachtungen machen wie bei der Malerei. Bei dieser zeigt sich gleichfalls das gesteigerte Gefühl für Körperlichkeit und Raumvertiefung, dieselbe Neuheit des Faltenwurfes und der Bewegung, aber dasselbe Haftenbleiben an alten Typen und Darstellungsformen.

Dass diese Stilform noch nicht der Renaissance angehört, braucht wohl nicht mehr erörtert zu werden.[1] Aber ist sie vielleicht eine Vorstufe derselben? Selbst das muss verneint werden. Ganz abgesehen von der äusseren Formensprache — auch der Geist hat noch nichts mit der Renaissance gemein.

---

[1] Vgl. Alfred Schmid in Kunstchronik 1900, S. 468.

Bleiben wir bei der Bildnerei: für den Bildhauer der Renaissance sind zwei Ausgangspunkte bezeichnend: die Kenntnis des nackten Körpers und der Kontrapost. Beide fehlen im 15. Jahrhundert. Ich habe früher schon die Verschiedenheit der gotischen Biegung und des Kontrapost betont: wenn auch beide von der Stellung mit Standbein und Spielbein ausgehen, so bringt doch nur der zweite eine gegensätzliche Bewegung beider Körperhälften, während die erste bei einer Parallelbewegung bleibt. An diesem letzten Grundsatz hält auch der Künstler des 15. Jahrhunderts fest. Wenn wir auch gelegentlich bei ihm Züge finden, die vom Kontrapost kaum noch zu unterscheiden sind, so bleiben dieselben doch vereinzelte Zufälligkeiten, Nebensachen, auf die eine Einzelwirkung aufgebaut ist. Man kann ähnliches ja schon in der Hochgotik finden — ich erinnere an den zweiten König vom Meister der Anbetung. Zum Schaffensgrundsatz werden solche Züge noch nie.

Nicht anders ist das Verhältnis zum menschlichen Körper. Der Renaissancekünstler geht stets vom nackten Körper aus und legt erst über diesen die Kleider. Dem Gotiker aber ist die Grundlage der bekleidete Mensch, und wo er des nackten benötigt, da erfindet er dasselbe nach Massgabe der Kleiderform. Die flache Brust und die Schnürfurche beim männlichen wie der vorgetriebene Leib beim weiblichen Akt sind die Folgen dieser Anschauungsweise. Auch hier steht das 15. Jahrhundert auf Seite der Gotik. Einzelne Formen, wie Hände, Füsse oder Knie, werden möglichst richtig durchgebildet, aber sie bleiben immer nur Teile, und bei ganzen Akten verdeckt meistens der Hüftschurz, dass — um ein Wort Klingers umzuändern — tatsächlich nur ein Torso und zwei Beine ohne Zusammenhang vorhanden sind.

Noch ein anderer Umstand macht es fraglich, ob wir, für Deutschland wenigstens, diesem Zeitabschnitt einen eigenen Stil zuerkennen sollen: das Fehlen eines eigenen Ornamentes. Denn im Grunde genommen ist eine neue Schmuckform ein viel stärkeres Unterscheidungszeichen als selbst die Konstruktion. Hat doch die deutsche Renaissance noch lange mit konstruktiven Gedanken der Gotik gewirtschaftet! Ja in Frankreich finden wir reine Renaissancekirchen, die bis zum Strebesystem vollstän-

dig den Aufbau der gotischen Basilika übernommen haben. Gerade dort nun hat das 15. Jahrhundert seine eigene Schmuckform entwickelt: den Flamboyantstil. Die Flambeauform ist die Erfindung dieser Zeit und das auf ihrer Grundlage gebildete Masswerk unterscheidet sich in der ganzen Zusammensetzung wesentlich vom strenggotischen. Deutschland blieb auf halbem Wege stehen. Die Fischblase ist schon alt, nur ihre ausschliessliche oder mindestens stark hervorzugte Verwendung ist neu; das daraus entstandene Masswerk ist also nur eine einseitige Fortbildung, man könnte sagen, Verbildung. Freilich sind auch hier Ansätze zur Neuerung vorhanden. Gerade das späte Nürnberger Masswerk, wie es an der Emporenbrüstung des Lorenzer Chors so bezeichnend hervortritt, zeigt Formen, die schon an die Flammenform erinnern und stark von allem vorhandenen abweichen. Aber das sind vereinzelte Erscheinungen. Im grossen ganzen kann das Ornament nur gotisch genannt werden.

II.

DIE WERKE DES ÜBERGANGES.

Nicht unvermittelt trat die neue Richtung ins Leben. Sie wurde eingeleitet durch eine Reihe von Werken, bei denen man schwanken kann, ob man sie der alten oder neuen zuzählen soll. Gemeinsam ist ihnen, dass irgend ein Zug nicht mehr zu dem bisher gewesenen passt, sondern schon auf die künftige Entwickelung hinweist; welcher Zug, ist jedoch in jedem Falle verschieden. Im allgemeinen kann man beobachten, dass der Faltenwurf am längsten festgehalten wird, während Körperformen und Bewegung am frühesten fortschreiten.

a) Der Rietersche Christus.

An der Sakristei der Sebalderkirche, neben der Brautpforte steht ein lebensgrosser Christus als Schmerzensmann; heute nur noch in Kopie. Das Urbild ist in der Kirche rechts des Peterchores aufgestellt. Das — gleichfalls verneute — Konsol

trägt das Rietersche Wappen, von zwei hinter dem Wappenschild hervorgreifenden Engeln gehalten. Daneben war ehemals ein messingnes Täfelchen, das die Inschrift trug[1]: «Ao 1437 am pfingsttag(?)[2] nach S. Egydien verschied her Hans Rieter der ältere, und in eben diesem Jahre am pfingsttag[2] nach S. Sebastianstag verschied vor ihm seine hausfrau Clara eine gebohrene Wernizerin genannt von Wolfram von denen der ganze stamm so noch am leben ist herkommet; liegen beyde allhie begraben denen gott gnädig sein wolle.» Der Zusammenhang zwischen der Tafel und dem Standbild ist klar. 1437 gibt also das ungefähre Entstehungsjahr für letzteres.

Was uns von dem Christus erhalten, ist leider nur noch eine Ruine; aber eine Ruine, die laut genug von der einstigen Bedeutung des Werkes spricht. Christus steht aufrecht, die linke Hüfte stark ausbiegend; der Kopf ist auf die rechte Schulter geneigt und zugleich etwas nach derselben Seite gewendet. Das rechte Bein ist in kräftiger Bewegung vorwärts und seitwärts gesetzt. Es ist bemerkenswert, dass der Künstler hier, wo ihn die nackten Beine zur genauen Durchbildung zwingen, den Gegensatz zwischen Standbein und Spielbein ganz aufgibt und dafür die Biegung aus einer entschiedenen Schrittstellung entwickelt, wobei beide Beine annähernd gleichviel vom Körpergewicht tragen.

Die Arme sind zerstört, aber man sieht genug, was der Beachtung wert ist. Der rechte, der bis zum Ellenbogen erhalten ist, griff früher nach dem Tuche, das in pauschenden Querfalten um die Hüften liegt. Von der linken Hand dagegen sieht man noch die Fingerspitzen in der rechten Seitenwunde, die durch sie förmlich auseinandergezerrt wird.[3] Diese kecke Ueberschneidung ist eine entschiedene Neuerung; sie wird durch die Züge des Faltenwurfes noch unterstützt. Im übrigen ist der Körper noch nicht sehr fortgeschritten, die Brust ist flach und die Schnürfurche ziemlich tief. Die Schienbeine sind schmal und vorne kantig.

---

[1] Würffel, Diptycha ecclesiae Sebaldinae, Nürnberg 1757, S. 11.

[2] Jedenfalls zweimaliger Lesefehler, vielleicht für «Ziestag» (Dienstag).

[3] So wenigstens deute ich die erhaltenen Reste. Bei der Verneuerung legte man umgekehrt die rechte Hand an die Wunde.

Die grösste Schwierigkeit bietet der Kopf. Das Gesicht bis zur Kehle, den Ohren und der Mitte des Oberkopfes ist nämlich getrennt gearbeitet und angesetzt. Zudem ist es auffallend viel besser erhalten als die übrigen Teile. Zwar ist die Steinart anscheinend dieselbe, und die Formen passen ganz gut in die Zeit Trotzdem wird man am besten tun, vorsichtig zu sein und eine — allerdings alte — Ergänzung annehmen. Dass der Ergänzer noch gut erkennbare Reste des Urbildes vor sich gehabt hat, beweist die enge Verwandtschaft mit dem Gesichte des Gekreuzigten in der Kreuzkirche. Der Kopftypus ist eigenartig, lang und ziemlich schmal, die grösste Breite liegt in der Linie der stark entwickelten Backenknochen. Die Verjüngung des Gesichtes gegen das Kinn zu wird durch den spitzen Bart noch erhöht, während der dicke Dornenkranz, der die Stirne ganz verdeckt, den oberen Abschluss verbreitert.

Es ist noch nichts völlig neues, was der Künstler hier geschaffen. Die Schrittstellung hat Aehnlichkeit mit der Haltung der Standbilder am Schönen Brunnen; die Modellirung des Oberkörpers geht kaum über das bisherige Durchschnittsmass hinaus. An den Säumen des Hüfttuches sieht man noch die bekannten Schlangenlinien. Aber überall empfindet man Vorwärtsstreben. Der Typus des Schmerzensmannes, wie er rein handwerksmässig so oft wiederholt wurde, ist durchbrochen. Die freie Bewegung der Arme vor dem Körper, die Ueberschneidung durch sie, und die tiefen pauschenden Querfalten, das alles sind nicht nur die Vorboten, sondern schon die Anfänge einer jüngeren Richtung.

In unmittelbare Nähe dieses Christus ist ein anderes Werk, gleichfalls in der Sebalderkirche, zu setzen: die Ecclesia (oder hl. Helena?) am linken Eingangspfeiler des Peterschores. Man möchte sie gerne derselben Hand zuschreiben, wenn dies nicht angesichts der traurigen Zerstörung des Christus zu gewagt wäre. Das Standbild steht auf einer unterbrochenen Dienste, unter einem Baldachin, der sich unmittelbar an ein Knospenkapitell anschliesst, also an einer Stelle, die gleich beim Bau für eine Figur bestimmt war. Woher es kommt, dass hier das viel spätere Werk Platz gefunden, mitten zwischen Standbildern vom Anfang des 14. Jahrhunderts, bleibt eine offene Frage.

Digitized by Google

Die Stellung der Ecclesia hat grosse Verwandtschaft mit der des Christus: auch hier eine Ausbiegung der linken Hüfte, erzeugt durch eine breite, wenn auch weniger entschiedene Schrittstellung. Die Haltung ist sehr gerade, beinahe stramm. Die rechte trägt ein Buch, in der Weise, dass der Daumen an der Aussenseite wagrecht liegt und die Finger unten um das Buch herumgreifen; das Handgelenk ist leicht gegen den Körper durchgebogen, der Ellenbogen etwas nach aussen gekehrt. Die ganze Bewegung ist einfach und natürlich. Die linke hält das an die Schulter gelehnte — ergänzte — Kreuz. Der Kopf ist gehoben und halb nach links gewendet. Die Haare fallen beiderseits in unsymmetrischen Locken auf die Schulter herab. Das Gesicht zeigt die grösste Breite unterhalb der Augen, ohne dass die Backenknochen stark hervortreten; gegen das Kinn zu wird es schmäler. Die Stirne ist ziemlich glatt, die Nase eingesattelt. Nur die grossen Züge des Gesichtes sind betont, alle kleinlichen Einzelheiten fehlen. Das Gewand pauscht sich zu grossen nicht mehr spannenden sondern lose fallenden Querzügen, in denen sich schon Ansätze von Augen finden; an den Säumen machen sich noch Röhrenfalten bemerkbar.

Ob diese Frau wirklich von derselben Hand stammt wie der Rietersche Christus, muss zweifelhaft bleiben. Stellung und Faltenwurf sind sehr ähnlich, und die Gleichheit der Gesichtsmasse ist mindestens auffallend. Uebrigens verdienen diese letzten auch sonst Beachtung, denn kein Bildner hat es bisher gewagt, die Stirne schmäler zu bilden als das Mittelgesicht. Mag man nun Gleichheit der Hand oder Schulverwandtschaft annehmen, jedenfalls zeigt diese Frauengestalt, was wir beim Rieterschen Christus nur ahnen, und sie lässt uns die Zerstörung des anderen Werkes doppelt beklagen. Die ganze Stellung ist ja noch lange nicht einwandfrei, aber sie ist frei und grosszügig erfasst, nicht mehr durch irgend ein Herkommen gebunden. Aus der Bewegung ist der letzte Rest von Gespreiztheit verschwunden, sie ist einfach und natürlich empfunden; nicht lebendige und anmutige Einzelheiten machen sie anziehend, sondern das Streben nach ruhiger Geschlossenheit. Sie sind alle gedacht im Zusammenhange, als die wohlerwogenen Teile einer Einheit und dabei ist bei allen eine grosse Wirkung, eine Unterdrückung

alles kleinlichen erstrebt. Angefangen von dem wundervollen, ernst-herben, stolz gehobenen Kopfe bis zu dem fein beobachteten Greifen der Hände ist stets das hauptsächliche, sofort belebende hervorgehoben. Darin äussert sich ein Zug, der allen früher entstandenen Bildwerken so gänzlich fehlt: das wirklich monumentale. Das Standbild ist schon von Anfang an für seine Grösse geschaffen, der Einfluss der Kleinkunst ist vollständig überwunden.

b) Der Gekreuzigte in der Kreuzkapelle.

Hätten wir einige Sicherheit, dass schon Mitte des 15. Jahrhunderts Bildhauer zu gleicher Zeit in Stein und in Holz gearbeitet haben, ich würde unbedenklich auch dieses weitere Werk dem Meister des Rieterschen Christus zusprechen. Allein alles was wir über den Werkstattbetrieb wissen, lässt darauf schliessen, dass der Bildschnitzer eher noch in Beziehung zum Maler als zum Steinbildhauer stand. So müssen wir uns damit bescheiden, dass beide Werke in enger Schulverwandtschaft stehen.

Der Gekreuzigte, von dem ich hier spreche, hängt in der kleinen, ausserhalb der Stadtmauer gelegenen hl. Kreuzkapelle, an der Nordwand gegenüber dem Eingang. Seine Beleuchtung ist nicht eben die beste; meist wird er ganz übersehen zu gunsten des Wohlgemuthaltares im Chore — und trotzdem ist er so viel ernster als diese zierliche Spielerei. Die Gestalt Christi ist annähernd lebensgross; die Darstellung entspricht dem Herkommen. Der gegen die rechte Schulter geneigte Kopf gleicht ganz und gar dem Kopfe des Rieterschen Christus: auch hier das in der Mitte breite, nach unten schmäler werdende Gesicht und die dicke, die Stirne ganz verbergende Dornenkrone, die dem Kopf nach oben einen breiten Abschluss gibt. Das unter ihr hervorquellende dichte schwarze Haar folgt in seinem Falle der Neigung des Kopfes. Der Blick ist geradeaus gerichtet, nicht gebrochen oder trübe, nur finster, durch die dichten gerunzelten Brauen. Der Kopf trägt den Ausdruck ernster, ergreifender Grösse.

Nicht gleich hervorragend ist der Körper. Die Brust ist flach, der Deltamuskel tritt aus ihr viel zu stark und unvermittelt heraus. Die Arme sind etwas zu sehr gerundet, wenn auch da-

Digitized by Google

durch der unschöne Ellenbogenansatz der meisten Kruzifixe glücklich umgangen ist. Die Rippen sind eingekerbt, die Bauchhöhle stark abgesetzt, aber in den Uebergängen ziemlich weich. Am bedenklichsten ist die Hüftpartie: Ueber den Hüften liegt eine tiefe Schnürfurche, darunter ist der Leib sehr vorgetrieben. Die vom Hüfttuch bedeckten Teile hat der Künstler überhaupt nicht verstanden. Die Beine, die unter diesem hervorkommen, können niemals an diesem Oberkörper angewachsen sein. Die letzteren selbst aber sind mit grossem Verständnis modelliert, vor allem Knie und Füsse trefflich durchgearbeitet. Die Falten des Hüfttuches sind klein und spannend, der Saum bildet Schlangenlinien.

Ich weiss keinen auch nur annähernd ebenso grossen Gekreuzigten aus der bisherigen Nürnberger Schule, den ich zum Vergleich anführen könnte; nur einige kleine Reliefs sind mir bekannt geworden. Aber schon diese Feststellung ist wichtig genug; sie zeigt wieder, dass die Zeit der Kleinplastik überwunden war. Noch deutlicher wird dies durch eine Nebeneinanderstellung der Werke. Unsere Figur ist keineswegs eine Vergrösserung kleiner Vorbilder, sie ist vielmehr völlig unabhängig von ihnen. Sie hat mit ihrer gestreckten Körperhaltung, den fast wagrechten Armen und der massvollen Kopfneigung nichts mit den Verkrümmungen der ältern gemein. Auch hier ist alles kleinliche vermieden, alles atmet Einfachheit, Ruhe und Grösse. Bei allen Fehlern des Körpers ist doch das Streben nach richtiger Durchbildung unverkennbar. War dieses Werk auch noch keine durchschlagende Neuerung, so ist es doch schon eine Ahnung neuer Ziele; es ist der erste Anfang jener Reihe, an deren Ende die Kruzifixe eines Veit Stoss und seiner Schule stehen.

c) Der Sebald am Vierungspfeiler der Sebalderkirche.

Nicht alle Werke, welche dieser Gruppe zuzurechnen sind, zeigen in gleicher Weise und in gleichem Masse den Fortschritt; so stark, wie bei dem eben besprochenen tritt er uns nicht wieder entgegen. Nur in Andeutungen zeigt sich das neue bei einem kleinen Standbild aus gefasstem Stein, einem hl. Sebaldus, der an dem linken (nördlichen) der beiden noch vorhandenen alten Vierungspfeiler steht. Hier ist noch vieles

herkömmlich, vor allem die ganze Körperhaltung, die bei ausgebogener linken Hüfte und leicht angedeutetem rechtem Knie sehr an die hölzerne Maria in der Jakobskirche erinnert. Die Schultern sind zu schmal, die Brust ziemlich formlos, die Oberarme liegen eng am Körper an. Der vom Pilgerhut bedeckte Kopf ist nach rechts gewandt, die rechte Hand hält einen Stab, die linke trägt ein Kirchenmodell. Das Gesicht verdient genaue Beachtung. Da ist jede Falte an der Stirn, an den äusseren Augenwinkeln und den Wangen mit grösster Schärfe vorgetragen, Brauen, Lider und Nasenansatz bis in Einzelheiten genau durchgebildet. Das Haar ist aus dem Gesicht zurückgestrichen und fällt voll in den Nacken, die einzelnen Strähnen sind scharfrückig und durch tiefe Furchen von einander getrennt. Der Bart ist in sehr ebenmässige Locken geteilt, von denen die beiden mittleren in Spitzen auslaufen. Das zeigt wohl eine verschärfte Beobachtung des Körperlichen, aber die Kunstmittel sind nicht neu, sie sind der alten Kleinplastik entnommen und nur eine Weiterentwickelung dessen, was schon der Prophetenmeister und der Meister der Ebnerstandbilder kannte. Alles ist klein gesehen und fiele ohne die vermittelnde Tönung auseinander.

Entschieden eigenartig ist dagegen der Wurf des Mantels. Er liegt über beiden Armen und bildet Querfalten, die in verschiedenem Masse pauschen, nach unten stärker gebogen sind und teilweise Ansätze zu Augen zeigen. Dadurch wird die Figur kräftig überschnitten; die Art der Faltenlage war bis dahin noch nicht gebräuchlich, wird aber in der Folgezeit sehr oft angewandt. Die Säume dagegen sind noch ganz in der hergebrachten Weise angeordnet.

Für genauere Datierung des Standbildes fehlen uns alle Anhaltspunkte. Das Kirchenmodell in seiner Hand ist zu wenig eingehend gearbeitet, um Aufschlüsse zu erteilen, wenn auch manche Einzelheiten, so die Zinnenkränze und die selbständige Anordnung der Streben im Unter- und Obergeschoss auf eine späte Zeit hinweisen. Der Stil aber setzt das Werk in mitten zwischen die ältere und neuere Zeit; so wird es wohl um die Zeit des Rieterschen Christus, also zu Ende der dreissiger Jahre, entstanden sein.

Digitized by Google

d) Die Madonna im Strahlenkranz.

War es beim Rieterschen Christus die Körperauffassung, beim Sebald der Faltenwurf, in dem der Fortschritt zutage trat, so offenbart er sich bei dem folgenden Werke in der Bewegung. Die Madonna, die am ersten linken Pfeiler im Chor der Sebalderkirche steht, ist schon von Bode zu den bahnbrechenden Werken gerechnet worden[1] — mit Recht, insofern es Bode auf eine so genaue Unterscheidung wie hier, gar nicht ankommen konnte. Die Madonna steht, von einem rechteckigen Baldachin aus Holz bekrönt, vor einer hölzernen Wand, die auf blauem Grund einen Kranz goldener flammenartiger Strahlen nach Art der alten Mandorla, sowie goldene Sterne trägt. Die Wand ist feststehend, noch nicht, wie später üblich, mit Charnieren versehen, um kastenartig das Standbild einschliessen zu können; die Ausstattung ist jedoch das erste Auftreten eines neuen Typus von Andachtsbildern. Maria steht auf der von zwei Engelkindern getragenen Mondsichel, hält das liegende nackte Kind in den Armen und wird von zwei Engelkindern gekrönt; das ganze Standbild ist aus Holz, vollständig in der alten Fassung erhalten. Das Motiv erinnert in gewisser Hinsicht an die Madonna vom Lobenhoferschen Hause (Germanisches Museum) — aber welch gewaltiger Unterschied trennt beide Werke!

Am altertümlichsten sieht der Faltenwurf aus; da sind noch die spannenden Querfalten vor dem Leib, die — wenn auch ziemlich frei behandelten — Röhrenfalten an den herabhängenden Enden von Mantel und Kopftuch, die wohlgerundeten Züge am unteren Saume. Das glatte, volle, ziemlich ausdruckslose Gesicht zeigt einen Anflug von Lächeln. Die Stirn ist hoch, die Nase gerade, Backen und Mund breit, das Kinn eingekerbt. Die Haare legen sich in welligen Locken um das Gesicht. Der Halsansatz ist etwas scharf begrenzt.

Ganz vorzüglich sind die beiden Hände, die das Kind halten. Die linke greift diesem unter die Achselhöhle, sie greift wirklich, so dass man sieht, wie die Fingerspitzen den kleinen Körper

---

[1] Geschichte der deutschen Plastik, S. 115.

umklammern. Die rechte liegt unter dem linken Oberschenkel, die drei ersten Finger drücken sich, leicht gestreckt, in das weiche Fleisch ein, während die beiden andern angezogen sind. Das Kind selbst liegt auf diesen beiden Händen, etwas nach aussen gewendet, in lebhafter Bewegung. Das rechte Füsschen ist ein wenig heraufgezogen und über das linke gelegt, die Zehen sind krampfhaft nach oben gespreizt. Der Kopf ist gehoben, der Oberkörper versucht, auf die mütterliche Hand gestützt, dieser Bewegung zu folgen. Die beiden Händchen umfassen eine Birne und halten sie mit gestreckten Armen so weit als möglich weg, während der Blick von der Seite her diese Versuche beobachtet. Das unfertige, etwas ungelenke und täppische des Greifens und Blickens ist an dem Kinde ganz vorzüglich beobachtet.

Das reizvollste der ganzen Gruppe sind jedoch unbedingt die vier Engelkinder. Zwei tragen die Mondsichel, auf der die Madonna steht. Mit weitausgebreiteten Armen umfassen sie dieselbe und drängen sich mit der Brust dagegen. Das rechte, ganz auf dem Rücken liegend, hat den Kopf fast mutwillig in den Nacken geworfen, um nach oben zu blicken, während das linke, mehr zur Seite gekehrt, zu dem Gefährten hinüberblickt. Die beiden andern schweben um das Haupt der Madonna und drücken ihr mit stürmischer Bewegung die Krone auf den Scheitel. Das eine schaut dabei vorwärts, die Haare fliegen ihm von dem raschen Fluge zu beiden Seiten weg. Das andere legt den Kopf zur Seite und beobachtet über den deckenden Arm weg die Tätigkeit der Hand an der Stirne der Madonna.

Bode spricht bei diesem Werke von einem «frischen, stürmisch und übermütig sich eindrängenden Naturalismus»; in der Tat eine sehr treffende Bezeichnung seines Wesens. Haltung und Faltenwurf sind nicht neu; die Stellung des Kindes ist die Weiterentwicklung eines alten Motives, das schon der Lorenzer Meister der Anbetung kannte. Aber die Verwertung von all dem ist neu. Jede der Bewegungen ist frisch aufgefasst, unbefangen und unbeeinflusst gesehen und sicher wiedergegeben. Freilich: die Kleinkunst spricht auch hier wieder mit. Monumentales Empfinden fehlt auch hier vollständig. Aber die genaue Durcharbeitung der Bewegung auf neuer Grundlage, unabhängig von dem Stilismus des 14. Jahrhunderts, muss als grosser Fort-

schritt angesehen werden. Neu ist endlich auch, wie erwähnt, die äussere Ausschmückung, und sie hat in der Tat bald Nachahmung gefunden.

Im Nationalmuseum in München befindet sich eine grosse aus Weissenburg a. S. stammende Madonna, die sofort als freie Wiederholung zu erkennen ist. Zwar fehlen ihr die meisten Reize des Vorbildes. Das Gesicht ist steif und trocken, der Haaransatz übermässig hoch, die Lippen fleischig, das Kinn vorgeschoben. Das merkwürdigerweise bekleidete Kind sitzt auf dem linken Arm und wird von der rechten gehalten; das linke Händchen tastet nach der mütterlichen Brust. In all den Bewegungen ist auch Beobachtung, aber sie ist nüchtern und ohne jede Frische. Die beiden Engelknaben mit der Krone schweben frei, in einiger Entfernung über dem Kopfe der Madonna; sie verraten ihr Vorbild nur allzu deutlich, nicht eben zum eigenen Nutzen. Die Strahlen auf dem Grunde sind nicht flammenartig sondern gerade, das Gehäuse ist mit Charnieren versehen, zum Schliessen eingerichtet.

Das Standbild zeigt einen schon viel entwickelteren Stil als das in Nürnberg. Die Röhrenfalten der Säume sind fast verschwunden, die Querfalten sind mehrfach gebrochen, am Aermel, zwischen den Querzügen, am Saum, überall zeigen sich Augen. Dass noch einzelnes altertümlich geblieben ist, schreibt sich sicher nur der Einwirkung des Vorbildes zu. Jedenfalls dürfen wir das Weissenburger Standbild ein Jahrzehnt später als das Nürnberger ansetzen.

Eine andere Wiederholung, die mit der Weissenburger nahezu übereinstimmt, findet sich in der Pfarrkirche zu Schwabach, in der Kapelle links des Chores. Sie führte dort den Namen «die schöne Marie», was auch wieder die grosse Beliebtheit des Werkes beweist. Auch dieses Schwabacher Standbild ist wohl erst nach 1450 entstanden und zeigt die Uebertragung des ursprünglichen Motives in eine spätere Stilform.

Das Münchener Nationalmuseum besitzt noch zwei weitere Madonnen dieser Art, angeblich aus Weissenburg. Es sind deutlich Nachahmungen der Wiederholung; übrigens handwerkliche Arbeiten, die eine eingehende Betrachtung nicht verdienen. Beachtenswert an all dem ist nur, dass es uns berichtet, welch

tiefen Eindruck jene Madonna in der Sebalderkirche auf die Mitwelt gemacht hat. Auch als ihr Stil nicht mehr ganz dem Geschmacke entsprach, und in einen neueren übersetzt wurde, fand doch die anmutige Komposition und die Frische der Auffassung immer noch Bewunderer und Nachfolger.

III.

DIE BAHNBRECHER.

Dem Rieterschen Christus und allen mit ihm gleichzeitig entstandenen Werken ist gemeinsam, dass sie noch halb im alten stecken bleiben. Nicht lange danach, etwa in der Mitte der vierziger Jahre, hat die neue Richtung endgültig gesiegt; nun finden wir Werke, die die Erinnerung an früher ganz abgestreift haben. Am deutlichsten wird dies im Faltenwurf. Noch bei den letztgeschilderten Standbildern sahen wir durchlaufende Querzüge, Röhrenfalten, Schlangenlinien, und sorgsame Rundung. An ihre Stelle treten nun verwickelte vielfach ineinander gehende geknickte und sich teilende Falten und «Augen», sowie glattfallende Säume. Die Rundung wird zunächst noch beibehalten, macht aber bald entschiedenen Brüchen Platz. Man hat jenen eckigen Faltenwurf gerne als Schnitzstil bezeichnet, mit Unrecht. Früher als beim Schnitzer kommt er beim Zeichner vor, und wird bei diesem auch am schärfsten und einseitigsten ausgebildet; das zeigen uns alle Federzeichnungen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Erst langsam und nie mit dieser Einseitigkeit bequemte sich der Schnitzer dieser Manier an; dass er es überhaupt tat, ist leicht erklärlich, da er ja in der Folgezeit seine Altäre stets im Auftrage des Malers, wohl meist auch nach dessen Skizze schuf. Aber der Stil stammt nicht von ihm, ist kein «Schnitzstil».

In der Körperbildung waren im letzten Jahrzehnt grosse Schritte vorwärts bereits gemacht. Es galt nur noch, die Richtung zu festigen. Bezeichnend gegen früher ist hier, dass an Stelle der gesuchten Zierlichkeit und der förmlichen Pose eine

derbe Einfachheit tritt, und dass das Mass der Bewegung nicht bestimmt wird durch die Grenze technischen Könnens, sondern die sich aus der Darstellung ergebende innere Notwendigkeit. Der Künstler verfügte über Belebungsmöglichkeiten genug — in Modellierung, Faltenwurf u. s. w. — um ein verschränktes Bein, ein durchgebogenes Gelenk entbehren zu können, all jene Kleinigkeiten, mit denen der Gotiker seine verzeichneten Gestalten erst lebendig macht. Jetzt kommt es dem Künstler darauf an, keine Bewegung zu zeigen, die sich nicht mit innerer Notwendigkeit aus dem ganzen Auftreten und Handeln der Person ergibt; und deshalb muss diese Bewegung dann auch im Einklang sein mit der Haltung und Stellung der Person überhaupt. Sie gewinnt dadurch etwas selbstverständliches, ihr fehlt jener eigentümliche, sofort anziehende prickelnde Reiz der Gotik, und sie wird leichter übersehen. Aber dadurch lenkt sie auch nicht ab, und die Aufmerksamkeit wird mehr auf das Ganze gerichtet.

Damit sind wir bei zwei weiteren Punkten angelangt: Monumentalität und Dramatik. Für die erste ist die wesentliche Voraussetzung ja gegeben, nachdem keine Einzelheiten mehr vom Ganzen abziehen. Es kommt noch hinzu, dass von dekorativem Unterordnen nun keine Rede mehr ist. Das Werk soll um seiner selbst willen wirken, nicht mehr als Teil der Architektur. Dies hängt wieder zusammen mit dem stärkeren Hervortreten der Holzschnitzerei; aber auch der Steinbildner sucht sich seinen Platz so aus, dass er nicht von der Umgebung abhängig ist. Dadurch wird ihm erst wirkliche Dramatik möglich. Er sitzt nicht mehr in einer dekorativen Schablone fest, er kann den Vorgang zu einer wirklich lebendigen Handlung ausgestalten. Was ich oben von der Bewegung sagte, spricht auch hier wieder mit, und zwar nicht bei dem einzelnen, sondern auch bei der ganzen Gruppe. Auch hier muss sich die Einzelheit dem Gesamtvorgang unterordnen, es ist nicht mehr denkbar, dass eine einzige gelungene Figur zur Belebung des ganzen Vorganges dienen muss. Dass dabei die Typik in noch stärkerem Masse als bisher durchbrochen wird, ist selbstverständlich. Eigentlich fängt jetzt erst die Komposition an, Bedeutung für die Beurteilung des Künstlers zu gewinnen, sie ist erst von jetzt an sein Eigentum.

a) Der Schlüsselfeldersche Christophorus.

Neben der Türe zum Südturm der Sebalderkirche, der sogenannten Läuttüre, steht aussen das lebensgrosse Standbild des hl. Christophorus, auf einem Postament, welches das Schlüsselfelder'sche Wappen mit der Inschrift: «Heinrich Schlüsselfelder 1442» trägt. Es ist ein Werk, wie sie in Jahrzehnten nur einmal entstehen, eines jener glücklichen Werke jugendfrischen Schaffens, bei dem alles selber gesehen und selber gefunden, nichts durch Herkommen und Vorbild bestimmt ist. Christophorus ist dargestellt, wie er, das Christkind auf dem Nacken tragend den Fluss durchwatet. Das rechte bis zum Oberschenkel entblöste Bein ist im Vorschreiten eben auf den Boden gesetzt, trägt aber noch kein Körpergewicht. Die rechte, vom Mantel bedeckt, umfasst von aussen herumgreifend mit ganzer Kraft einen knorrigen Baumstamm, der Oberkörper lastet mit voller Wucht auf dieser Stütze, während die linke den Rock nach der Seite hochschürzt, um ihn vor dem Wasser zu schützen. Der Kopf ist, von der hinter ihm sitzenden Bürde gedrängt, nach vorn gesunken, so dass Kinn und Bart auf der Brust aufliegen; der Blick folgt der Bewegung der Füsse. Die Stirn ist in finstere Falten gezogen, der Ausdruck verrät deutlich die schwere Anstrengung. Das auf seinen Schultern sitzende Christkind schaut etwas vorgebeugt auf seinen Kopf herab; es hält sich mit der einen Hand an dem Baumstamm, mit der anderen am Stirnhaar seines Trägers, und streckt sein linkes Füsschen über dessen Schulter nach vorn.

Bode spricht bei diesem Standbild von einem «weit fortgeschrittenen derben Naturalismus».[1] Es ist meinem Empfinden nach beinahe etwas zu wenig gesagt. Die Gestalt hat allerdings etwas derbes, die Schwere und Schwerfälligkeit der Bewegung ist sehr gut ausgedrückt. Dabei darf aber der feine Stilismus nicht übersehen werden. Nirgends sind bisher Ueberschneidungen mit so sicherer Geschicklichkeit angewendet worden. Der geschürzte Mantel bietet Gelegenheit dazu; seine Falten laufen

[1] Geschichte der deutschen Plastik, S. 116.

alle von der rechten Schulter im Bogen nach der linken Seite, und zwar in ganz verschiedener Biegung. Durchgehende Züge fehlen, es ist ein reichgestaltiges Gewirr, das ganz zufällig aussieht, bei näherer Betrachtung aber sehr sorgfältig gelegt ist, mit der offenkundigen Absicht, jede Längsfalte und jede leere Fläche zu vermeiden. Dieser Faltenwurf steht im Gegensatz zu dem in der Gestalt so stark betonten Tragen, das an und für sich ein Hervortreten der Senkrechten erforderte.

Die Einzelheiten des Körpers sind gut durchgeführt. Das Gesicht ist ziemlich breit, die Stirne nieder, von scharfen Furchen durchzogen, die Augen liegen tief, die Nase ist dick. Nur die zum Gesamteindruck notwendigen Züge sind genauer durchgearbeitet. Das Haar umgibt den Kopf mit einem Kranze kleiner, ganz unregelmässiger Löckchen, darüber liegt es glatt und ist nur durch Riefen angedeutet. Der Bart ist leider zum grösstenteil zerstört, er scheint ziemlich geschlossen und nur in grossen Massen dargestellt gewesen zu sein. Bemerkenswert ist das lebendige Muskelspiel an Knie und Wade.

Die Haltung scheint bedingt durch das Tragen des schweren Gewichtes; aber bei näherer Betrachtung findet man doch wieder die Biegung darin. Die linke Hüfte ist hinausgeschoben, Schultern und Kopf fallen auf die rechte Seite und der rechte Fuss schiebt sich durch das Schreiten nach aussen. Durch das Tragen erhält die Biegung nur ihre innere Begründung, ebenso wie sie durch die Stütze äusserlich möglich wird.

Laut Inschrift ist der Christophorus 1442 durch Heinrich Schlüsselfelder gestiftet worden. Wir wissen nicht, was die Veranlassung zu dieser Stiftung war, ja nicht einmal, wer der Stifter ist. Biedermann[1] führt im Stammbaum der damals schon erloschenen Familie drei Heinriche auf, die um das Jahr 1442 lebten. Ebenso wenig lässt sich die Frage nach dem Künstler beantworten. Aeltere Schriftsteller[2] nennen hier wie beim Rieterschen Christus den Namen «Decker», auf den ich unten noch zu sprechen komme. Der Name ist unbedingt zu streichen;

[1] Geschlechtsregister des hochadligen Patriziats. Bayreuth, 1784.
[2] Wahrscheinlich Murr; leider sind meine Notizen hier lückenhaft, und ich fand die Stelle nicht wieder.

aber auch das scheint mir unmöglich, dass der Christophorus und der Rietersche Christus von derselben Hand sind. Freilich wage ich hier kein endgültiges Urteil;[1] Verwandtschaft ist vorhanden. Nur scheint mir undenkbar, dass ein Künstler, der schon so hoch steht wie jener des Rieterschen Christus, seinen Stil in fünf Jahren so umwandeln sollte. Nein, ich glaube, der Meister des Christophorus ist ein junger Bahnbrecher der im Jahre 1442 zum ersten Male mit einem selbständigen Werk hervorgetreten ist und damit die neue Stilzeit für Nürnberg eröffnet hat.

Von derselben Hand weiss ich kein späteres Werk zu nennen. Wohl aber lässt sich seine Schule, vielleicht sogar Werkstatt, in zwei Standbildern nachweisen, die im Chor derselben Kirche, zu beiden Seiten des dritten rechten Fensters stehen. Es sind die beiden Heiligen Erasmus und Sebald. An der Plinte des ersten ist ein Schild angebracht, der quadriert die Wappen Tezel und Haller trägt; das ermöglicht eine selten genaue Datierung. Nach Biedermann heiratete nämlich Klara Hallerin (geb. 1427, † 1464) in erster Ehe 1447 Hans Tezel, der 1449 starb. In diese beiden Jahre fällt also die Stiftung, und wohl auch die Entstehung des einen Standbildes; das andere muss aber dem Stil nach genau gleichzeitig sein.

Erasmus, ein breitschultriger derber Mann, steht ruhig da, in der rechten die Winde, mit der linken ein Buch an den Leib pressend. Die rechte Hüfte ist herausgeschoben, der Kopf nach rechts gelegt, — also die S-förmige Biegung; aber sie ist massvoll genug, um nicht sofort als solche aufzufallen. Das Gesicht ist von ziemlich groben Zügen. Die Stirn ist mässig hoch, die Nase gross und breit, die Lippen, namentlich die Unterlippe, sehr fleischig. Die Augen liegen nicht sehr tief, die Brauen sind flach gebogen; im äusseren Augenwinkel greift das Oberlid über das untere über, ein Zeichen genauer Beobachtung. Längs der Backen laufen einige starke Falten herab bis zum Kinn, das letztere ist scharf abgesetzt und etwas vorgeschoben. Die Haare hängen in wirren Locken beiderseits über die Ohren. Die Kleidung be-

[1] Ich sah den Christophorus seit vier Jahren stets nur mehr oder weniger von Baugerüsten verdeckt.

steht aus dem Chorhemd und dem vor der Brust durch eine breite Spange gehaltenen Pluviale. Das rechte Ende des letzteren ist unter den linken Arm heraufgenommen und bildet dadurch Querfalten verschiedener Gestalt. Die ganze Faltenmasse zusammen hat etwa die Form eines spitzwinkeligen Dreiecks, dessen Basis in Hüfthöhe, dessen Spitze unterhalb der Knie liegt — eine Anordnung, die bisher unbekannt war, die sich aber in der Folgezeit oft wiederfindet und rasch zum Schema wird. Die Züge der Falten werden schon vielfach geradlinig und brüchig, sogar in dem Umriss zeigt sich die Vorliebe für gerade Linien und Ecken. Die Arme sind ganz unfrei bis zu den Händen an den Leib gepresst, vielleicht mit Rücksicht auf den zu engen Raum in der Nische.

Sein Gegenstück ist der hl. Sebald in Pilgertracht, in der rechten den Stab haltend, auf der linken ein Kirchenmodell tragend. Er setzt den rechten Fuss vor und schiebt die linke Hüfte hinaus; die ganze Stellung ist unmittelbar dem Christophorus nachgebildet. An diesen erinnert auch das breite knochige Gesicht. Der Bart bildet eine geschlossene, aus wirr durcheinanderlaufenden Strähnen sich zusammensetzende Masse; so ähnlich mag er auch beim Christophorus ausgesehen haben. Im übrigen wiederholen sich die Formen des Erasmus: Nase, Augen, Brauen, Unterlippe sind diesem gleich. Auch der Faltenwurf des Mantels zeigt dieselbe Anordnung, nur ist er noch gerundeter als dieser. Zu Füssen des Heiligen steht ein Schäfchen; so lieblos und gleichgültig ist eine Nebensache schon seit Jahrzehnten nicht mehr dargestellt worden. Dasselbe gilt von dem Kirchenmodell, ein bäurischer Steinklotz mit zwei spitzen Türmen. Wer denkt da nicht an das fein durchgeführte Kirchenmodell in der Hand des anderen Standbildes am Vierungspfeiler? Die Zeit des reizvollen Beiwerkes war vorbei, den Künstler kümmerten nur noch die Hauptsachen.

Die beiden Standbilder sind nur Schulwerke, aber sie zeugen dafür, wie mächtig die neuen Anregungen wirkten, und wie rasch sie Boden gewannen. Ein halbes Jahrzehnt genügte, um aus einem feinen, höchst persönlichen Einzelwerke einen schulgerechten, auch dem Durchschnitt geläufigen Stil herauszugestalten.

b) Die Grablegung in der Aegidienkirche.

Nächst dem Schönen Brunnen und dem Portal der Frauenkirche ist wohl keines der hier genannten Werke in der Literatur so bekannt, als die Grablegung in der Wolfgangskapelle, einer Nebenkapelle der Aegidienkirche. Wie dort, so war es auch hier der Name eines Meisters, der die Gruppe besonders hervorhob: man nannte sie eine Schöpfung des Steinmetzen Hans Decker, und gab dann zu allem Ueberfluss diesem Decker ein mehr oder minder grosses Werk, in erster Linie den Christophorus. Dass dieses freie selbständige Standbild nichts zu tun hat mit den harten Formen und steifen Falten der Grablegung, ist leicht nachzuweisen. Aber auch für diese letztere ist der Name Decker unhaltbar. Wir wissen von dem Steinmetzen nichts weiter, als dass er 1448 in Nürnberg ansässig war; das kann noch bei vielen anderen der Fall gewesen sein. Wir haben also kein Recht, die Grablegung nur deshalb, weil sie 1446 datiert ist, diesem Manne zuzuteilen.

Um so wichtiger ist das Datum selbst, das über der Gruppe eingemeisselt ist. Das Werk ist demnach vier Jahre nach dem Christophorus entstanden, etwas früher als der Tezelsche Erasmus. Und da eine so figurenreiche und bewegte Gruppe wohl die Arbeit von mehr als einem Jahr erfordert, so können wir sie mit gutem Gewissen als gleichzeitig mit dem Christophorus bezeichnen. Es ist die zweite bahnbrechende Schöpfung, und ihr Künstler wandelt seine eigenen Wege, wenn auch sein Streben dem des ersten gleich ist.

Was an der Grablegung zuerst auffällt, ist die Komposition. Da ist nichts mehr übrig geblieben von der alten Typik, der Künstler hat den Vorgang völlig neu und selbständig entworfen. In einer Wandnische — dem einzigen, was an das alte erinnert, — steht der Sarg, mit der Längsseite gegen den Beschauer. Der am Kopfende stehende Joseph von Arimathia fasst den Leichnam unter den Achseln, während Nikodemus, hinter der Rückwand nahe dem Fussende, denselben unter den Knien umschlingt und über den Sarg emporhebt. Nahe bei Joseph neigt sich Maria schmerzbewegt gegen den Sohn herab, die linke auf die Brust gelegt. Neben ihr steht eine andere Frau.

Sie wird zum Teil verdeckt durch Johannes, der sich zwischen ihr und Nikodemus gewaltsam vordrängt, mit beiden Händen den linken Arm Christi ergreift und ihn küsst. Dicht hinter diesen beiden stehen noch zwei Frauen, deren eine den Kopf über die Schulter des Nikodemus zu Johannes vorbeugt. Der Leichnam ist durch die Bewegung der Männer zusammengeschoben, dabei ist das entseelte, schlaffe und willenlose stark betont. Der Mittelkörper ist nach unten, gegen den Sarg zu eingeknickt, der Kopf ist mit geschlossenen Augen nach hinten gefallen und liegt auf Josephs Schulter; der rechte Arm hängt senkrecht herab.

Die Gruppe ist durchaus nicht sehr glücklich zu nennen. Die Art und Weise, wie der Leichnam in den Sarg gehoben wird, hat etwas recht geschäftsmässiges. Das Fussende des Sarges ist leer, während unmittelbar daneben fünf Personen «gekeilt in drangvoll fürchterlicher Enge» stehen. Der ganze Vorgang bekommt durch diese Züge etwas stimmungsloses. Die stille Feierlichkeit in der Heilig-Geistkirche ist ungleich ergreifender. Aber was will das alles sagen neben der Kühnheit, die aus der Auffassung spricht. Hier sehen wir nicht wie dort den ausgereiften Sohn einer abgeklärten alternden Zeit, sondern den jugendlichen Stürmer mit all seinen Fehlern und Vorzügen. Bei ihm ist die einseitige Komposition nicht Ungeschick, sondern Absicht; er will eine möglichst bewegte und lebendige Gruppe darstellen, und er sucht dabei die Schwierigkeiten auf, die sich aus dem Zusammendrängen und der Ueberschneidung mehrerer Personen bietet. Ebenso arbeitet er auf das Zufällige hin. Das Bestreben, jeder Figur eine andere Haltung zu geben — die Seltsamkeit, von zwei Frauen nicht mehr als Teile des Kopfes zu zeigen — das ohne Not leergebliebene Fussende — das alles soll den Anschein des Ungezwungenen, jeder künstlichen Anordnung fremden erwecken. Und die Bewegung der beiden Männer, wie die Leiche selbst zeigt nicht nur scharfe Beobachtung, sondern auch den Mut, sie rücksichtslos wiederzugeben. Nur kennt er gleich allen Stürmern seinesgleichen die Grenze nicht, die in der dargestellten Handlung liegt, und deshalb wird er banal und stimmungslos, wo er nur wahr sein wollte.

Schon darin unterscheidet er sich merklich vom Meister

des Christophorus, der eine viel feinere, reifere Natur war. Noch grösser ist aber der Unterschied seines Stiles, den Bode mit Recht als «etwas befangener» bezeichnet hat. Der Leichnam, als Ganzes vorzüglich, ist in den einzelnen Teilen wenig anziehend; die Brust ist sehr flach, darunter sind die Rippen wellenartig herausgearbeitet, die Bauchhöhle ist hart abgesetzt, die Schnürfurche tief und scharf. Die Knie sind fast zu stark herausgearbeitet, die Schenkel dagegen glatt und rund. Der Bart ist in ebenmässigen kleinen Löckchen gebildet. Das Haar hängt zur Seite des Gesichtes in einer dicken Strähne herab, die sich auf der Schulter umbiegt; sie liegt so, als ob der Kopf nicht wagrecht sondern senkrecht gehalten würde. Von den anderen Figuren ist Nikodemus vielleicht die glücklichste. Die lebhafte Bewegung, mit der er sich vorbeugt und die den Leichnam tragenden Arme über den Sarg streckt, ist als Ganzes gut erfasst; freilich darf man nicht forschen, wo der Ellenbogen, wo das Schultergelenk sich befindet. Der Blick ist auf den Leichnam gerichtet; die Augenbogen sind flach, die Nase schmal und gebogen, die Backenknochen angedeutet. Der Bart ist ziemlich ebenmässig in gewellte Strähnen geteilt; das Haar quillt in kleinen Löckchen unter dem Turban hervor. Kaum schlechter ist Johannes, der sich mit gekrümmtem Rücken auf Christi Hand vorbeugt. Das bartlose Gesicht zeigt magere Wangen; der Mund ist zum Kuss gespitzt. Das Haar teilt sich in gewellte Strähnen, die in kleinen spiralförmigen Locken endigen; auch hier folgt es nicht der wagrechten Neigung des Kopfes, sondern fällt wie beim stehenden Menschen. Die vier Frauenköpfe sind ziemlich gleichgültig; die Gesichter zeigen dasselbe regelmässige Eirund. Die Augen liegen flach, und sind rundlich vorgewölbt, der Blick bekommt dadurch etwas starres. Die Nasen sind gerade, aber plump, das Untergesicht weicht zurück und ist im Verhältnis viel zu klein.

Der Faltenwurf ist nebensächlich und mit wenig Liebe behandelt. Steife geradelinige Parallelzüge herrschen vor; die Säume fallen glatt. Augen sind selten, dagegen Ecken und Brüche ziemlich häufig. Von der reizvollen Anordnung des Christophorus ist keine Spur darin zu finden. Schon dieser Umstand müsste genügen, um die Annahme eines gemeinsamen

Urhebers von der Hand zu weisen. Ueberhaupt steht die Grablegung in ihrer seltsamen Mischung von kühnen Neuerungen und altertümlicher Steifheit ziemlich vereinzelt da.

Nur ein Werk möchte ich wenigstens in ihre unmittelbare Nähe setzen. Es ist der kleine sitzende Apostel aus Holz im Germanischen Museum; wenn er auch keinenfalls derselben Hand entstammt, so zeigt er doch eine nahe Schulverwandtschaft. Der Apostel sitzt gerade auf einer Bank, legt die linke Hand an ein Buch und erhebt die rechte zum Segnen. Die Kleidung ist noch dieselbe, wie bei den Tonaposteln, aber von der damaligen Lebhaftigkeit des Faltenwurfes ist nichts geblieben. Das Unterkleid ist gegürtet und pauscht darüber ein wenig. Der Mantel fällt glatt von Schultern und Knien und bildet seitlich und am Saume gerade, eckig brechende Falten. Das Gesicht ist schmal und auffallend lang, die Backen eingefallen, die Augen kugelig; das obere Lid greift nicht über das untere. Die Brauen sind scharfkantig und stossen eckig an den Nasenansatz. Die Nase ist eingesattelt, die Stirne hoch. Die Haare sind in ebenmässigen Strähnen zurückgestrichen, und fallen in Locken auf den Nacken; auch der lange Bart ist sehr ebenmässig. An der rechten Hand sind an der Innenfläche die Gelenke durch tiefe Einkerbungen dargestellt.

Der steife Faltenwurf, die Augen und das altertümliche Haar erinnern sehr an die Grablegung; es ist dies umso auffallender, als keine andere Holzfigur mir bekannt geworden ist, die diesen Stil aufwiese. Es muss ein kurzes Durchgangsstadium gewesen sein, das rasch überholt wurde. Allein der Weg, den der Meister der Grablegung in seiner Komposition beschritten hat, wurde nach ihm von vielen anderen eingeschlagen. In dieser Hinsicht blieb das Werk mehr als ein halbes Jahrhundert lang vorbildlich.

c) Die heilige Katharina zu Schwabach.

In der Pfarrkirche zu Schwabach steht in der Kapelle links des Chores unter anderen Altären auch ein hölzernes gefasstes Standbild der heiligen Katharina. Es wird von einem Baldachin überdeckt, und kann ähnlich der Weissen-

burger Madonna mit zweiteiligen gemalten Türen verschlossen werden; also jener Typ des Andachtsbildes, der in damaliger Zeit aufkam, um bald wieder zu verschwinden. Die Heilige steht ruhig da, in ganzer Freifigur gearbeitet, nur der Rücken ist infolge der feststehenden Rückwand nicht sichtbar. Die linke drückt das zerbrochene Rad an die Brust, die rechte hält leicht vorgestreckt das — verlorengegangene und ungeschickt ergänzte — Schwert. Ihre Kleidung besteht aus einem roten, golddamaszierten Unterkleid und einem goldenen schwarzgefütterten Mantel. Die linke Hand ergreift mit dem Rad zusammen den linken Saum desselben, sodass der von der Schulter herablaufende Teil kragenartig sich umlegt und das Futter zeigt, während sich nach unten ein scharfbrüchiges, den Körper überschneidendes Gefältel bildet; auch hier ist die Dreiecksform nicht zu verkennen. Der rechte Saum gleitet in einfachen Linien über den weggestreckten Arm herab. Das Gesicht ist mässig eirund und ziemlich voll, besonders die fleischigen gerundeten Wangen. Die Stirne mittelhoch; die Augen liegen flach unter hohen runden Brauen. Die Nase ist wenig eingesattelt, der Mund klein, das Kinn rund; darunter bildet ein Doppelkinn den Uebergang zu dem ziemlich fleischigen Hals. Die Haare sind beiderseits wagrecht aus dem Gesichte zurückgestrichen und durch tiefe Einkerbungen in Strähnen geteilt, ähnlich wie wir es bei dem Sebald am Vierungspfeiler gesehen haben. Die Hände sind schmal mit langen spitzen knochigen Fingern. Ihr Griff ist ziemlich unsicher; das mag durch technische Schwierigkeiten mitbedingt sein, da die Kennzeichen gesondert gearbeitet sind.

Das Werk ist selber nicht datiert, aber mit einiger Sicherheit datierbar. Die Türen des Kastens sind nämlich bemalt, und Thode[1] hat diese Bilder derselben Hand zugeschrieben, wie den Wolfgangsaltar in der Lorenzerkirche. Man mag dieser Zuteilung zustimmen oder nicht, sicher ist die Verwandtschaft eine so enge, dass man an der Gleichzeitigkeit nicht zweifeln kann. Nun ist der Wolfgangsaltar mit ziemlicher Sicherheit in das Jahr 1448 zu setzen;[2] ein Epitaph Imhoff von der gleichen

[1] Nürnberger Malerschule S. 54 und 280.
[2] A. a. O., S. 52.

Hand ist 1449 datiert. Wir kommen also wieder zu dem Ergebnis, dass das Werk in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre entstanden sein muss, etwa gleichzeitig mit dem Tezelschen Erasmus.

Allerdings wurde das Bildwerk schon mit der im Jahre 1465 gemachten Stiftung des Hans von Wallenrod in Zusammenhang gebracht und demgemäss datiert.[1] In jener Stiftung sind nämlich Messen «uff Sant Catharein Altar» verordnet. Allein das setzt das vorherige Bestehen des Altares voraus; wäre das Altarbild aber bei dieser Gelegenheit erneuert worden, so hätte der Stifter oder dessen Wappen sicher nicht wegbleiben dürfen. Ueberdies war um das Jahr 1465 die Malerei schon zu fortgeschritten, als dass so altertümliche Bilder auf dem Schrein noch denkbar wären. Hans von Wallenrod hat sich wohl diesen Altar ausgesucht eben um des schönen, eigenartig neuen Gnadenbildes willen.

Keine starke Persönlichkeit tritt uns in dem Katharinenbilde entgegen, ungeachtet der Reize, die das anmutige und zierliche Standbild zweifellos besitzt. Was hier vor allem Beachtung verdient, das ist, dass es als erstes Beispiel den neuen Stil in seiner endgültigen Fassung zeigt. Das eirunde etwas leere Gesicht auf dem fleischigen Hals, die langen dürren Hände, der Wurf des Mantels mit seinen brüchigen Querfalten — das alles wiederholt sich in den nächsten Jahrzehnten immer und immer wieder. Die Schwabacher Katharina ist das erste Auftreten eines neuen Typus. Deshalb schien sie mir geeignet als Abschluss der Reihe der Bahnbrecher, und damit unserer Betrachtung überhaupt.

IV.

AUSBLICKE.

Der Rietersche Christus, der Christophorus und die Grablegung in der Aegidienkirche sind die Anläufe, die Verheissungen einer neuen, grossen Kunst. Haben sich die Verheissungen erfüllt? Wenn man die nächst folgenden Jahrzehnte betrachtet,

[1] Herold, Kultusbilder aus vier Jahrhunderten. Jubiläumsschrift. Erlangen, 1896.

fühlt man sich versucht, nein zu sagen. Der eigene entschieden persönliche Zug, der jene ersten Werke auszeichnet, ging sofort wieder verloren; an Stelle der alten trat eine neue Schablone. Es kam die Zeit der zahllosen Schnitzaltäre, gewandte Durchschnittsarbeiten, die der technischen Fertigkeit ihrer Meister alle Ehre machen, aber mit einem auffallend geringen Kreis von Ideen und Motiven wirtschaften, hübsche Nichtigkeiten. Wir kennen erst eine kleine Zahl jener Schnitzer, die grosse Menge der Werke wie sie uns vor allem in dem Betriebe Wohlgemuts entgegentritt, bedarf noch der Sichtung; aber eines können wir heute schon sagen: es fehlt unter ihnen jede grosse einschneidende Persönlichkeit. Erst am Schlusse des ganzen Zeitabschnittes erhebt sich einer, der weit über das Gewimmel um ihn her hinausragt, dem die Kunst kein nettes Handwerk, sondern bitterer Ernst ist: Veit Stoss.

Zwei Umstände mögen Schuld tragen an dieser Entwickelung. Den einen habe ich früher schon erwähnt: das rasche Emporkommen der Malerei, die den Bildhauer aus seiner führenden Stellung verdrängt. Schon in den vierziger Jahren muss der Meister des Tucher-Altares in Nürnberg tätig gewesen sein,[1] der noch entschieden unter dem Einfluss der Bildnerkunst steht. Ich habe eine zeitlang geglaubt, in ihm einen Bildhauer nachweisen zu können, allein es findet sich in Nürnberg nur ein einziges Relief, eine Kreuzigung an der Südseite der Sebalderkirche, welche einigermassen seinen Stil zeigt, und dies Relief ist mir zu handwerksmässig für seine Hand. Dabei ist auch eigentümlich, dass er mit den gedrungenen Verhältnissen seiner

[1] Ich habe früher diesen Meister zu datieren gesucht durch Hinweis auf den mutmasslichen Stifter Berthold Tucher (Vgl. Kunstchronik 1901, S. 161 ff.). Ich ging dabei von der falschen Voraussetzung aus, dass die Angabe Retbergs, der Altar sei der Hochaltar der Kirche gewesen, auf Richtigkeit beruhe. Erst viel später erfuhr ich, dass der Altar nur in der Karlhäuser-Kirche nachweisbar sei. Der angebliche Stifter ist somit zu streichen. Dagegen will ich hier die Stifter des kleinen Haller-Altares in der Sebalderkirche anführen; es sind dies: Ulrich IV. Haller, kam zu Rat 1371, stiftet 1418 einen Jahreslag zu S. Sebald, † 1422, vermählt: I. mit Margarethe v. Seckendorf, II. mit Margarethe Koler, gen. Forstmeister, und dessen Sohn zweiter Ehe, Ulrich V., erwähnt 1439, † 1454, vermählt mit Katharina Valzner. Dies lässt also wieder auf die vierziger Jahre als ungefähre Entstehungszeit schliessen.

Gestalten der gleichzeitigen Bildnerkunst ziemlich fernesteht, und vielmehr an den Apostelmeister und seine Zeit erinnert. Der nächste nach ihm ist dann der Meister des Katharinenaltares; ist der erste gewissermassen eine Zwischenstufe ähnlich dem Meister des Rieterschen Christus, so fand der zweite zuerst den Weg vom halb bildnerischen zum rein malerischen Stil. Sein Katharinenaltar von 1453 im alten Chore der Sebalderkirche ist der erste Typus des Flügelaltares mit geschnitztem Mittelstück, wie er in der Folgezeit allgemein üblich wird; er ist auch das erste Werk, das die Unterordnung des Schnitzers unter den Maler deutlich verrät. Durch diese Unterordnung eben wurde dann die Bildnerei so lange niedergehalten, und erst Veit Stoss konnte sich davon wieder befreien.

Der zweite Umstand ist in dem allgemeinen Wesen der Zeit zu suchen. Das weltlich heiter angelegte 14. Jahrhundert war zu Ende gegangen, und das neue Jahrhundert brachte ernste Tage. Immer und immer wieder hören wir von verderbenbringenden Ausbrüchen der Pest; in Franken tobte gerade gegen die Mitte des Jahrhunderts der Städtekrieg, der grosse Lücken in die Bürgerschaft Nürnbergs riss. Es kam die Zeit der Bussprediger. Der berühmteste dieser letzteren in der fränkischen Geschichte, Johannes Kapistranus, zog im Jahre 1452 in Nürnberg ein und predigte fast mit ähnlicher Wirkung wie Savonarola. Die damals tätigen Männer kannten wohl noch kraftvolles, rüstiges Schaffen; aber das folgende Geschlecht war unter solchen Eindrücken gross geworden, es war mystischer und weltabgekehrter veranlagt, abhold der stürmischen Kraft, nur zu stillem Dulden begeistert. Das spricht sich deutlich in ihrem Kunstschaffen aus, das hinderte die früheren Keime an rascher Entwickelung.

Aus solcher Umgebung erhob sich Veit Stoss. Fast scheint es, als habe er in bewusstem Gegensatz zu seinen Zeitgenossen geschaffen. Er springt keck über die Grenzen zunftmässiger Beschränkung hinweg; er versucht sich in allen möglichen Gebieten. Man möchte ihn eine Vorahnung der Renaissance nennen, nur fehlt ihm das klare, sieghafte der Renaissancegeister. Sein Werk ist rauh, unausgeglichen, nicht selten absonderlich. Aber alles, was er schafft, trägt den Reiz einer starken Persönlichkeit,

mag diese Persönlichkeit auch ein mürrischer Querkopf sein. Darin knüpft er wieder an das Werk jener ersten Bahnbrecher an; er ist die Erfüllung der Verheissung, die im Rieterschen Christus und im Christophorus uns gegeben ward. Was nach ihm kommt, gehört in ein neues Gebiet; noch zu seinen Lebzeiten hielt die Renaissance ihren siegreichen Einzug. Veit Stoss ist der Höhepunkt und zugleich das Ende des Stiles des 15. Jahrhunderts in Nürnberg.

Digitized by Google

KATALOG

DER BESPROCHENEN WERKE.

Die Werke sind in zeitlicher Reihenfolge aufgeführt — die Meister nach der Zeit ihrer Haupttätigkeit — ohne Rücksicht auf den Platz, den sie im Buche gefunden; über die Beschreibung vgl. das Sachregister. Wo das Material nicht angegeben, ist es Stein ohne Fassung.

I. 1350—1380.

1. **Meister des Lorenzer Portales.**
   Freifiguren und Reliefs, Hauptportal der Lorenzerkirche; nach 1348.
2. Maria mit den drei Königen. Christus, Johannes der Täufer und ein Heiliger. Frauenkirche, Chor; vermutlich 1355—61.
3. Grabmal des Konrad Gross. Hl. Geist-Kirche, Chor; um 1356.
4. **Meister der Jakobskirche.**
   Maria mit den drei Königen, Christus, Petrus Paulus, Bartholomäus, Jakobus major, und ein Apostel. Stein, gefasst. Jakobskirche, Chor; nach 1350.
5. **Meister der Lorenzer Anbetung.**
   Maria und die drei Könige. Lorenzerkirche, Schiff, links; vor 1361.
   Maria mit dem Kinde. Sebalderkirche, Ostchor, rechts; gegen 1400
6. Die Konsole an der Aussenseite des Ostchores Sebalderkirche; 1366—1379.
7. Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Tod und Krönung Mariens, Reliefs vom Chörlein des Sebalder Pfarrhauses. Germanisches Museum, Nürnberg; nach 1361.
8. **Meister der Lorenzer Nordpforte.**
   Der Verkündigungsengel und zwei Heilige. Lorenzerkirche, nördliche Türe.
   Veronika, Antonius und ein Bischof. Ebenda, Schiff, rechts; nach 1370.
9. Mann mit Kirchenmodell (Sebaldus?). Sebalderkirche, Ostchor, erster Pfeiler links; um 1379.
10. Jüngling. Ebenda, Ostchor, links über dem Sakramentshäuschen; um 1379.
11. Petrus und Paulus. Stein gefasst. Ebenda, Ostchor, über dem Petersaltar; um 1379.
12. Bärtiger Mann. Ebenda, dritter Pfeiler links; um 1379.
13. Prophet. Moritzkapelle, südliche Aussenwand; vor 1380.

II. 1380—1435.

A. In Nürnberg.

14. Christus und die zwölf Apostel. Ton, gefasst. Pfarrkirche zu Kalchreuth bei Nürnberg; um 1380.
16. Stehender bärtiger Mann (Apostel ?). Ton, gefasst. Sebalderkirche, Ostchor, rechts über dem Sakramentshäuschen; um 1380.
17. Apostel von einem Oelberg. Ton. München, Nationalmuseum, Raum 17; um 1380.
18. **Meister der Propheten des Schönen Brunnens**; tätig 1385—1396.
Köpfe des Jeremias, des Joel und eines dritten Propheten. Berlin, altes Museum, Abteilung für nordische Plastik.
Torsen des Jeremias und des Ezechiel, Gewandstück eines Propheten, verstümmelter Kopf eines solchen. Germanisches Museum, Lichthof der Steinskulpturen.
19. **Meister der Helden des Schönen Brunnens**; tätig 1385— nach 1400.
Halbfiguren des Kurfürsten von Köln und von Trier, sowie Gottfried von Bouillons; Köpfe des Kurfürsten von Sachsen und des König Artus; verstümmelter Kopf Alexanders des Grossen(?); Torsen der Kurfürsten von Böhmen und Brandenburg (letzterer fraglich); 8 Doppelkonsole mit je einem Männer- und einem Frauenkopf; Konsol mit einem Köpfchen. Sämtlich im Germanischen Museum, Lichthof der Steinskulpturen; vor 1396.
Hl. Georg (nach anderen Karl IV.). Stein, Reste von Fassung. Berlin, altes Museum, Abteilung für nordische Plastik; nach 1400.
Schule oder Werkstatt:
Engel vom Hause Burggasse 1. Germanisches Museum, Lichthof der Steinskulpturen; nach 1400 ?
20. **Meister der Nürnberger Apostel**; tätig ungefähr 1380— nach 1400.
Zwei Könige von einer Anbetung. Ton. Berlin, altes Museum, Abteilung für nordische Plastik; Frühzeit
Bartholomäus, Johannes der Evangelist, Petrus(?) und drei andere Apostel. Ton. Germanisches Museum, Lichthof der Steinskulpturen: vor 1396.
Paulus, Thomas, Judas Thaddäus und Johannes der Täufer. Ton, grün überschmiert. Jakobskirche. Hochaltar; vor 1396.
Kniende Frau (Magdalena oder Maria?). Ton. Germanisches Museum, Lichthof der Steinskulpturen. Spät.
Werkstatt:
Stehender Apostel. Ton. Sebalderkirche, Ostchor, 2. Pfeiler links; um 1390.
? Kopie:
Pietà. Holz, gefasst. Dinkelsbühl, Pfarrkirche.
21. Musikant, Brunnenfigur. Erzguss. Hof des hl. Geist-Spitales; um 1390.
22. Maske eines Mädchens. Erzguss. Germanisches Museum, Seitenraum neben der Kirche; um 1390.

23. Drei stehende Männer (Apostel?). Ton. Germanisches Mnsenm, Lichthof der Steinskulpturen; um 1400.
24. Stehender Prophet. Ton, teilweise gefasst. Berlin, altes Mnsenm, Abteilung für nordische Plastik; nm 1400.
25. Klagende Maria. Holz. Germanisches Mnsenm, Kirche; um 1400.
26. Tod, Begräbnis und Krönnng Mariens. Reliefs. Tympanon der nördlichen Haupttüre («Leichentüre») der Sebalderkirche; nm 1400.
27. Der Deokarus Altar (Zwölf-Boten-Altar). Holz. Lorenzerkirche, Schiff, linker Pfeiler des Triumphbogens. 1406.
28. Die Freifiguren und Reliefs am Portalvorban der Franenkirche, Stein, gefasst; wahrscheinlich 1411.
29. Das Grabmal des Konrad von Egloffstein. Jakobskirche, rechte Seitenkapelle; nm 1416.
30. **Der Meister der Ebner-Standbilder.**
    Hl. Antonins. Sebalderkirche, südliches Seitenschiff, neben dem Tnrme; vor 1420.
    Hl. Helena. Stein, gefasst. Sebalderkirche, südliches Steitenschiff, erster Pfeiler; vor 1420.
31. Madonna vom Loberhoferschen Hanse. Holz, gefasst. Germanisches Mnseum, Kirche; vor 1420.
32. **Meister der Valzner-Kapelle.**
    Grabmal des Herdegen Valzner. Hl. Geist-Kirche. Kapelle links des Chores; vermntlich 1418—1426.
    Grablegung Christi. Stein gefasst. Ebenda; gleichzeitig.
33. Ein Bischof und ein bärtiger Mann. Sebalderkirche, Ostchor, viertes Fenster rechts; nm 1420.
34. Christns mit Hoiligen nnd Stiftern. Relief. Morizkapelle, links des Eingangs; 1422.
35. Verkündigungsengel mit dom Stark'schen Wappen. Sebalderkirche. Ostchor, vierter Pfeiler links; um 1423?
36. **Meister der Volckamerschen Verkündigung.** Tätig etwa 1430—1440.
    Volckamersohe Verkündigung. Sebalderkirohe, Ostchor. erstes Fenster rechts; um 1430.
    Behaimsche Heimsuchung. Ebenda, zweites Fenster rechts; um 1440.
    Matrone, ebenda, unter der Verkündigung; nm 1440.
37. **Meister des Sakramentshäuschens.**
    Sakramentshäuschen dor Sebalderkirohe. Ostchor, Wand nnter den Fenstern; zwischen 1430 nnd 1442.
    Zehn Passionsszenen, Reliefs. Sebalderkirche, Aussenseite des Ostchors, Strebepfeiler.
38. Johannes. Hols, gefasst. Sebalderkirche, Ostchor, vierter Pfeiler links, nach 1430.
39. Weibliche Büste, auf einem Bnche. Ton, gefasst. Germanisches Museum, Lichthof der Steinsknlpturen; nach 1430.
40. Kinderkopf. Ton. Ebenda.
41. Anbetender König. Ton, gefasst. Ebenda.

42. Torso eines sitzenden Apostel. Ton, gefasst. Ebenda.
43. Klagende Madonna. Ton, Berlin, altes Museum, Abteilung für nordische Plastik.
44. Madonna mit Kind. Holz gefasst. — Tronender Christus, Relief. Holz. Burg zu Nürnberg, obere Kapelle, Altar links des Chores. («Wohlgemutaltar»).
45. Christus als Sehmerzensmann. Holz, gefasst. Jakobskirche, linke Seitenkapelle.
46. Trauernde Maria. Holz. gefasst. Jakobskirche, Schmalwand, linkes Seitenschiff; um 1435.

B. Ausserhalb Nürnbergs.

47. Christus als Sehmerzensmann. Forchheim, Pfarrkirche, Aussenseite um 1350.
48. Konsole. Weissenburg a/S., Pfarrkirche, Chor; um 1370.
49. Karl IV. Sulzbach, Pfarrkirche, Aussenseite des Chores; um 1390.
50. Sakramentshäuschen. Stein, gefasst. Bamberg, obere Pfarrkirche; begonnen 1392.
51. Tympanon und Propheten in den Bogenleibungen. Stein, gefasst. Eichstätt, Dom, Hauptportal; vollendet 1396.
52. Madonna als mater misericordiä. Stein, gefasst. Eichstätt, Domkreuzgang; um 1410.
53. Tod und Krönung Mariens. Stein, neu gefasst. Weissenburg a/S., Pfarrkirche Hauptportal; naeh 1420.
54. Madonna mit Kind. Bamberg, obere Pfarrkirche, nördliche Aussenwand; 1410—1430.

III. 1435—1450.

55. **Meister des Rieterschen Christus.**
Christus mit dem Rieterschen Wappen. Sebalderkirche, rechts des Haupteingangs (Kopie an der Sakristie); 1437.
Ecclesia. Stein, gefasst. Ebenda, links des Westchores.
56. Christus am Kreuz. Holz, gefasst. Kreuzkapelle; um 1440.
57. Sebaldus. Stein, gefasst. Sebalderkirche, Vierungspfeiler, links; um 1440.
58. Madonna im Strahlenkranz. Holz, gefasst. Sebalderkirche, Ostchor, links; um 1440.
Wiederholungen.
Madonna aus Weissenburg a/S. Holz, gefasst. München, Nationalmuseum, Nr. 1328, Saal 12; nach 1450.
Zwei kleinere Madonnen, Holz, gefasst. Ebenda, Kirchenraum; gegen 1500.
Sog. schöne Marie, Holz, gefasst. Schwabach, Pfarrkirche, linke Kapelle; nach 1450.

59. **Meister des Schlüsselfelderschen Christophorus.**
Der Schlüsselfeldersche Christophorus. Sebalderkirche, Südturm, Aussenseite; 1442.
Werkstatt oder Schule:
Erasmus. Sebalderkirche, Ostchor, drittes Fenster rechts; zwischen 1447 und 1449.
Sebaldus. Ebenda.
60. Grablegung. Aegydienkirche, Wolfgangkapelle. 1446.
61. Sitzender Apostel. Holz, gefasst. Germanisches Museum, Raum neben der Kirche; um 1445.
62. Katharina. Holz, gefasst. Schwabach, Pfarrkirche, Kapelle links des Chores um 1445.

SACHREGISTER.

(Die fettgedruckten Ziffern bezeichnen den Abschnitt, der den Gegenstand hauptsächlich behandelt.)

Adam 5, 11, 103.
Aegidienkirche 161.
Alexander d. Grosse 52, 55.
Altbayrische Schule 89, 133.
Anbetung der drei Könige. Typik 17.
— Frauenkirche. Chor 28.
— — Portal 107 f.
— Jakobskirche 32.
— Lorenzerkirche, Portal 13.
— — Schiff 21 ff.
— Sebalderkirche, Pfarrhof 39.
— — Südtüre 17.
Anbetung der Hirten s. Geburt Christi.
Andreas, hl. 80.
Antonius, hl. 26 f., 111.
Apostel, Deokarus-Altar 80 ff., 109.
— Kalchreuth 61 ff.
— Lorenzer Portal 11, 15, 63.
— Oelberg, München, Nat.-Mus. 64.
— sitzend, Holz, Germ. Mus. 164.
— — Ton, 64 ff., 80, 92, 109, 164.
— stehende, Germ. Mus. 74 ff., 109, 129.
— — Sebalderkirche 71.
Artus 52, 55.

Backsteingotik 61.
Bamberg, Dom, 5 f., 95, 136.
— Obere Pfarrkirche 92 ff., 135.
Bamberger Altar, München, Nat.-Mus. 79.
Bandel 52.
Bartholomäus, hl. 32, 65, 67 f., 81.
Beckenhaube 16.
Begräbnis Mariae, Gemälde 79, 84.
— Sebalder Nordtüre 84 f.
Behaim, Wappen 122.
— Leonhard 123.
Beheim, Heinrich 48.
Berlin, Museum 49, 51, 56, 76, 128.
Berthold, Maler 74, 79.
Bertram, Maler 39.
Biegung, gotische, 7, 143.
Böhmen, 20, 49.
— Kurfürst 53, 55.
Bouillon, Gottfried 52, 54 f.
Brandenburg, Kurfürst 53.
Brautpforte, S. Sebald 4 f.
Brunnen, schöner 47 f.
— im hl. Geist-Spital 87.
Burgkapellen 28, 33.
Burgschmiet 52.
Burgund 140.

Chörlein, Sebalder Pfarrhaus 37 f, 83.
Christkind, Typik 34, 108
Christophorus, Schlüsselfelder'scher 157 ff., 162 f., 166.
Christus, Schmerzensmann 28, 32, 88, 132.
— — von 1422 113 f, 123.
— — Rieterscher 145 ff., 159, 166.
— am Kreuz 133, 147, 149 f.
— thronend 61, 80, 82, 95, 125, 132.
Colmar, Martinskirche 18, 36.

Darstellung im Tempel, Typik 20.
— — Frauenkirche 108.
David 105.
Decker, Steinmetz 158, 161.
Dekorativ 11 f.
Deichsler-Altar 79.

Digitized by Google

Deokarus-Altar 77 ff., 100, 109.
Dijon 140.
Dinkelsbühl, Pietà 73.
Dreieinigkeit 125.

Ebner, Wappen 111.
Ecclesia 147 f.
Egloffstein, Grabmal 109 f.
Egydienkirche s. Aeg.
Eichstätt 74, 89, 133 f.
Elfenbeinarbeiten 17, 21.
Elsass 6 f., 36.
Engel, Werkstatt des Heldenmeisters 59 f.
Erasmus, hl. 159 f.
Essenwein 103.
Eva 5, 11, 103.
Evangelisten 94.
Ezechiel 50.

Faltenwurf 8, 142, 155.
Flamboyantstil 145.
Flucht nach Aegypten 14.
Forchheim 88.
Frankfurt 89.
Französische Einflüsse 17 ff., 21, 31.
Frau, kniende 72.
Frauenbüste, Ton 129 f.
Frauenkirche Nürnberg, Chor 27 ff.
— — Portal 101 ff., 113.
— München 73.
Freiburg, Turmhalle 4, 16.
Fürstenberg-Stammheim, Graf, Sammlung 20.

Gebnrt Christi, Typik 18.
— — Frauenkirche 107 f.
— — Lorenzer Portal 13.
— — Sebalder Pfarrhof 39
Geist, hl., -Kirche u. -Spital 29, 34, 87, 114 f.
Georg, hl., Berlin 56
Gericbt, jüngstes, 6, 16, 95.
Gmünd, s. Schwäbisch Gmünd.
Gottfried v. Bonillon, s. Bonillon.
Grablegnng, Typik 93 f.
— Bamberg 94.
— Aegydienkirche 161 ff., 166.
— Sebalder Sakramentshäuschen 125.
— Valzner-Kapelle 117 f.
Grabmal, französische Typik 31.
— s. Egloffstein, Gross u. Valzner.
Grabner, Wappen 106.
Groland, Peter 124.
Gross, Konrad 29.

Haarbehandlung 8.
Haller, Wappon 126, 159.
Hallerscher Altar 167.
Heideloff 6, 11, 69, 103 f.
Heimsuchung, Behaimsche 122 ff.
— Frauenkirche 104 f.
Heinrich der Balirer s. Beheim.
Helden, die neun 48.
Helena, hl. 112.
Herodes 20.
Hirschvogel, Wappen 21.
Holzschnitzerei 76, 130.
Honoratus, Schrein zu Siegburg 18.

Imhof-Altar u. -Madonna 79.
— Wappen 106.

Jakobskirche, Erbannng 33.
— Tonapostel 66, 69.
— Madonna 132 f.
Jakobus major 32, 81.
Jeremias 49.
Joel 51.
Johannes der Evangelist 62, 65, 82, 94, 131.
— der Täufer 28, 64, 67.
Judas Thaddäus 67, 80.
Jungfrauen, kluge u. törichte, Bamberg 92 f.
— s. Brautpforte.

Kalchreuth, Apostel 61 ff.
Karl IV. 4, 16, 20, 27, 37, 52, 56, 88, 102.
Katharina, hl., Berlin 76.
— Schwabach 164 f
Katharinenaltar, Sebalderkirche 168.
Kinderkopf, Ton 128 f.
Kindermord, S. Lorenz 15, 20.
Kläger 31.
Klügel, Cunz, Maler 48.
Köln, Kurfürst 52, 53 f.
König, hl., einzeln 70 f., 76, 128.
Konsole, schöner Brunnen, 57 f.
— Sebalderkirche 35, 58, 88.
Kontrapost 144.
Krenzigung 125, 149, 167.
Kreuzkirche, Nürnberg 149 f.
— Schwäbisch-Gmünd 23, 36
Krönung Mariae, Eichstätt 90 f.
— — Sebalder Pfarrhof 40.
— — Sebalder Nordtüre 85, 135.

Krönung Mariae, Weissenburg 134 f.
Kurfürsten 48.

Liebfrauenkirche, s. Trier
Lorenz, hl. 10, 26.
Lorenzerkirche, allgemein 6, 9.
— Chor 140 f.
— Portal 9 ff.
— Schiff. Bauzeit 9, 26, 142.
Ludwig d. Bayer 4, 29.
Lukas, hl. 94.

Madonna 11, 103.
— Meister d. Anbetung, S. Lorenz 21.
— — S. Sebald 24.
— Bamberg, obere Pfarrkirche 136.
— Berlin, Museum, Ton 128
— Eichstätt, Kreuzgang 133 f.
— klagende, Germ. Mus. 76 f., 132.
— — Jakobskirche 132 f.
— vom Lobenhofer-Hans 130 f., 152.
— im Strahlenkranz, München, Nat.-Mus. 154.
— — Schwabach 154.
— — Sebalderkirche 133, 152 ff.
— Wohlgemut-Altar, Burg 131.
Magdalena, kniende 72.
Magdeburg 73, 93.
Mainfränkisch 89.
Mainz 16, 89, 136.
Mariae Begräbnis, Krönung u. s. w. s. Begräbnis u. s. w.
Markus, hl. 94.
Marville, Jean de 140.
Matthäus, hl. 94.
Matthias, hl. 80, 82.
Meister der Anbetung 21 ff., 36, 39, 153.
— — Ebner-Standbilder 111 ff., 123, 151.
— — Helden 52 ff., 74, 88, 99, 116.
— — Imhof-Altares 79, 100.
— — der Jakobskirche 32 ff
— — Nordpforte 25 ff., 52.
— — Nürnberger Tonapostel 64 ff., 81 f., 92, 99.
— — Portales 9 ff, 34, 51.
— — Przibamschen hl. Familie 79.
— — Propheten 49 ff, 56, 151.
— — Sakramentshäuschens 124 ff.
— — Tucheraltares 167.
— — Valznerkapelle 96, 114 ff.
— — Volckamerschen Verkündigung 120 ff.
Moser, Lukas 100, 139.
Moses 103.
Mosesbrunnen, Dijon 140.
München, Frauenkirche 73.
— Nationalmuseum 64, 73, 79, 154 f.
Muffel, Jakob 124.
Musikant, hl. Geist-Spital 87.

Nordpforte, Lorenzerkirche 25 ff.
— Sebalderkirche, 83 ff., 91 f., 96, 135.

Obere Pfarrkirche, Bamberg 92 ff., 136.
Oppenheim, v., Sammlung 20.

Parler, Peter 24, 28.
Passionsszenen 125.
Paulus, hl. 32, 66 f., 81.
— Sebalderchor 41 f.
Petrus, hl. 32, 66, 82.
— Sebalderchor 41 f.
Philippus, hl. 62, 80 f.
Pietà 72.
Pirkheimer, Wappen 26.
Pömer, Wappen 106.
Propheten, Eichstätt 91.
— Frauenkirche 103 f., 106.
— Lorenzerkirche 11, 15
— Morizkapelle 51.
— schöner Brunnen 49 f., 95.
— stehender, Berlin 76.
Proportionen 7 f.

Rathaus, Nürnberg, Relief 6.
Ratsprotokolle 9.
Regensburg 89.
Reindel 50, 52
Renaissance 143 f.
Riemenschneider, Tilman 89.
Rieter, Hans 146.
Roritzer, Matthias 141.
Rose der Lorenzerkirche 6.
Rudolf, Maler 48.
Ruprecht, deutscher König 114.

Sachsen, Kurfürst 52, 55.
Sakramentshänschen, Bamberg 93 ff.
— Sebalderkirche 124 ff.
Salomon 103 f., 105.
Sax, Wappen 106.
Schlettstadt 36.
Schlüsselfelder, Heinrich 158
Schmerzensmann s. Christus.

Schöner Brunnen 47 ff.
Schonhover 49, 56, 101.
Schopper, Wappen 106.
Schnitzstil 155.
Schwabach 154, 164.
Schwäbisch Gmünd 23, 36.
Schwarzburg, Günther v. 16.
Schweinfurt 89.
Sebald, hl. 41, 159 f.
— am Vierungspfeiler 150 f.
Sebalderkirche 6, 34 f., 119 ff., 141.
— Konsole 35, 58, 88.
— Nordpforte 83 ff., 91 f., 96, 135.
Sibyllen 103 f., 106.
Siegburg, Reliquiar 18.
Sluter, Claux 140.
Stark, Hans 127.
Steinmetzzeichen 9, 21, 53.
Stettheimer, Hans, von Landshut 133.
Strassburg, Münster, Architektur 6, 36.
— — Skulptur 5, 16.
— Thomaskirche 6
Stoss, Veit 150, 167 f.
Sulzbach 88.

Tezel, Wappen 106, 159.
Tirol 89, 133.
Thomas, hl. 61, 67.
Tod Mariae, Eichstätt 90 f.
— Sebalder Nordtüre 83 f.
— Sebalder Pfarrhof 40.
— Weissenburg 135.
Tonbildnerei 60 f., 128.
Tonfigur, stehende, S. Sebald 64.
Trier, Kurfürst 52, 53.
— Liebfrauenkirche 12, 15.
Tucher-Altar 167.

Ueberschneidung 142.
Ulm 89.
Unschlitthaus, Maske 87.

Valzner, Herdegen 9, 31, 114 f.
— Kapelle u. Grab 115 ff.
Verkündigung Mariae, Frauenkirche 106.
— — Sebalder Pfarrhof 38.
— — Volckamersche 120 ff.
Verkündigungsengel, Lorenzer Nordpforte 26.
— Starkscher 127.
Veronica, hl. 26.
Volckamer, Andreas 78
— Peter 120.
Vogel, Maler 48, 51.

Wallenrod, Hans v. 166.
Wechselburg, Triumphkreuz 61.
Weissenburg, Konsole 88.
— Madonna aus 154.
— Tympanon 134 f.
Weuzel, König 37, 114.
Witz, Konrad 101.
Wohlgemut-Altar, Burg 131.
Wolfgangaltar 139, 165.
Würzburg 89, 136.

Zunftrevolution 4.
Zwölf-Boten-Altar 78.

TAFELN.

1 u. 2. SCHÖNER BRUNNEN, KONSOLE.

Digitized by Google

3. SCHÖNER BRUNNEN, GOTTFRIED VON BOUILLON.

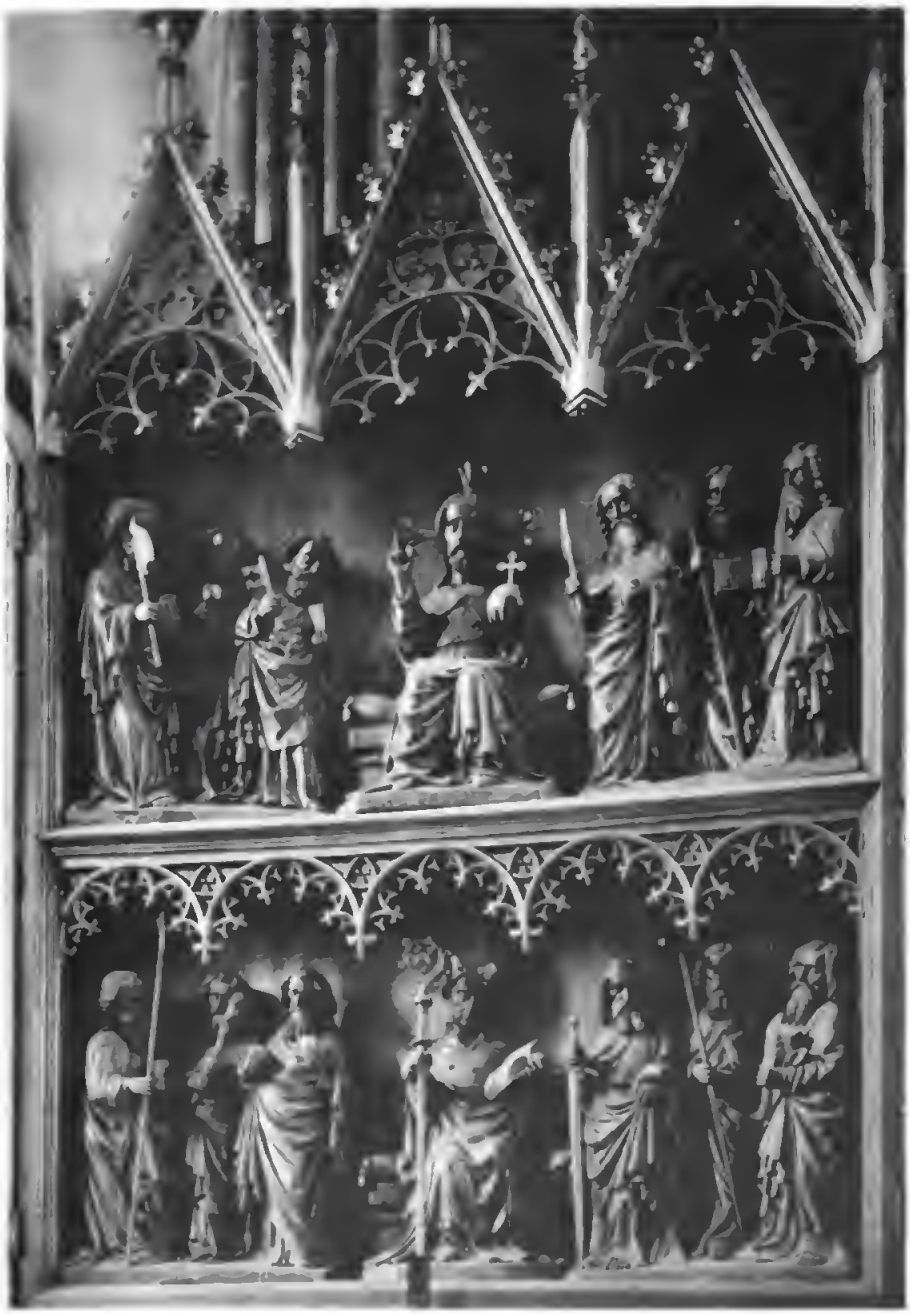
Digitized by Google

4. SCHÖNER BRUNNEN, BISCHOF VON TRIER

5. MEISTER DER NÜRNBERGER TONAPOSTEL.
Hl. Bartholomäus.

6. MEISTER DER NÜRNBERGER TONAPOSTEL
Kniende Frau (Magdalena?).

Digitized by Google



7. DER DEOKARUS-ALTAR.

8. VOLCKAMERSCHE VERKÜNDIGUNG.

Date Due

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01585 2042

FINE ARTS

Digitized by Google